الشارقة عاصمة عالمية للكتاب

لم تسع إمارة الشارقة خلال أكثر من أربعة عقود من العطاء والتحدي والتألق في مجال الثقافة إلى الحصول على لقب، أو نيل جائزة، أو الفوز بتكريم، أو اكتساب مكانة، بقدر ما سعت إلى تأسيس مشروع ثقافي حضاري وتنويري ذي رسالة إنسانية عالمية، ولم تطمح إلى بناء الصروح والقصور والبنى الثقافية والعلمية والفنية بقدر ما طمحت إلى بناء الإنسان وتثقيفه وتطوير وعيه، وحرصت على استرداد دوره الريادي في بناء المجتمع لا هدمه، وصون كرامته وتاريخه وهويته لا التفريط بها، ولم تبذل كل هذه الجهود الجبارة والمضنية وتنفق كل هذه الأموال الطائلة من أجل الوصول إلى العالمية واكتساب ثقة العالم، بقدر ما حرصت على حماية الثقافة العربية وإنقاذها من الغرق والوصول بها إلى شاطئ النور والأمان.

أعوام مرّت والشارقة تكبر يوماً بعد يوم، تقفز من نجاح إلى نجاح، وتتلألأ بين إنجاز وآخر، تمضي بخطى ثابتة وواثقة في طريق النهضة والتقدم، متكئة على رؤية صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وجهوده في تحويلها إلى منارة للثقافة والفكر والعلوم وإشعاع حضاري وإسلامي، وفضاء للتفاعل والحوار والتواصل في مواجهة عاصفة الجهل والعنف والأمية والإرهاب، التي حطمت الوطن العربي وقضت على أجيال بأكملها وعطلت لغة العقل والحكمة، فمن هنا كان الرهان على الثقافة كجسر للعبور إلى غد مشرق خالٍ من العقد والأحقاد، وكوسيلة ناجحة للتنمية والتجديد والابتكار، إذ أثبتت التغيرات والتحولات أن هذا الرهان هو الخيار الصائب والمؤثر، والسلاح الأمضى في التصدي للأفكار الظلامية واستعادة الدور السليب للأمة.

لم يأت اختيار منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) الشارقة عاصمة عالمية للكتاب لعام ٢٠١٩ من فراغ، وإنما هو حصيلة جهود كبيرة في مجال نشر ثقافة القراءة على المستويين العربي والدولي، فضلاً عن إسهاماتٍ وإنجازاتٍ ومبادراتٍ ثقافية مهمة ومتواصلة في دعم الكتاب وإرساء المعرفة كخيار في حوار الحضارات الإنسانية، إذ إن هذا الفعل الثقافي الحقيقي غير مرتبط بلقب أو غاية، بل بالأهداف التي رسمها سموه لتحقيق مشروع الشارقة الثقافي طوال العقود الأربعة الماضية، من خلال جعل المعرفة والثقافة كهوية حضارية لإمارة الشارقة، والكتاب كسبيل المجتمع للارتقاء والنهوض.

يحفل مشروع الشارقة بالكثير من البرامج والفعاليات والمبادرات والمشاريع والمنجزات المحلية والعربية والدولية، من بينها: معرض الشارقة الدولي للكتاب، مهرجان الشارقة القرائي للطفل، مبادرة (ثقافة بلا حدود)، مبادرة (كتابي الأول)، مدينة الشارقة للنشر، المكتبات العامة، جمعية الناشرين الإماراتيين، الجوائز الثقافية.. وبذلك تكون الشارقة قد صنعت ما لم تصنعه دول وأمم، وحققت لنفسها مكانة راسخة في العالم، وقد استحقت عن جدارة أن تكون عاصمة للثقافة العربية عام ١٩٩٨، وعاصمة للثقافة الإسلامية عام ٢٠١٤، وعاصمة للسياحة العربية عام ٢٠١٥، وما اختيارها عاصمة عالمية للكتاب لعام ٢٠١٩ إلا تكريم للثقافة العربية واعتراف بدورها المهم في الإسهام الحضاري، وتأكيد رؤية سموه بأن المعرفة خيار إنساني يتجاوز الفنون والآداب لتكون مساحة من الحوار الأساسي في الوطن العربي بكل ما يكتنزه من تاريخ وتنوع ثقافي.

سكرتير التحرير

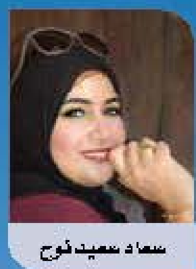
> **الشارقة لم تسعَ لنيل جائزة أو تكريم بل نحتت لتأسيس مشروع ثقافي حضاري إنساني**

> **يحفل مشروع الشارقة بالكثير من البرامج والفعاليات والمبادرات والمشاريع والمنجزات المحلية والعربية والدولية**

لقب استحقته بامتياز

المثقفون المصريون:

الشارقة جديرة بلقب عاصمة عالمية للكتاب


سعاد سعيد نوح

بعد أن أعلنت المديرة العامة لليونيسكو، إيرينا بوكوفا، الشارقة عاصمة عالميّة للكتاب لعام (٢٠١٩) بناء على توصية من لجنة استشاريّة اجتمعت في مقرّ الاتحاد الدولي لجمعيات ومؤسسات المكتبات في «لاهاي»، وبعد أن أعلنت اليونيسكو أن الاختيار وقع على الشارقة نظراً للطبيعة الابتكاريّة والشموليّة لترشيحها، فضلاً عن برنامج الأنشطة الذي تقدّمه والقائم على المجتمع المحلّي والاقتراحات المبتكرة، وما تبذله من جهود من أجل إتاحة القراءة لأكبر عدد ممكن من الناس، لا سيّما الفئات المهمّشة منهم، حيث تعتبر القراءة عاملاً مسرّعاً للاندماج الاجتماعي والابتكار والحوار.



ويعنى البرنامج المقترح تحت شعار «اقرأ، أنت في الشارقة» بستة موضوعات رئيسية هي: التضامن، والقراءة ، والتراث، والتوعية، والنشر، والشباب، كما يقدّم ندوة حول حريّة التعبير ومسابقة للشعراء الشباب وورش عمل تدريبيّة لإنتاج الكتب بطريقة «برايل» عن طريق اللمس، إضافة إلى العديد من الفعاليّات المخصصة للجميع. وتهدف المدينة، بحسب بيان اليونيسكو، إلى تعزيز ثقافة القراءة في الإمارات العربيّة المتحدة، وتشجيع مبادرات جديدة للتغلّب على التحديات التي تواجه الإنتاج الأدبي في المنطقة، وفي سائر الوطن العربي.

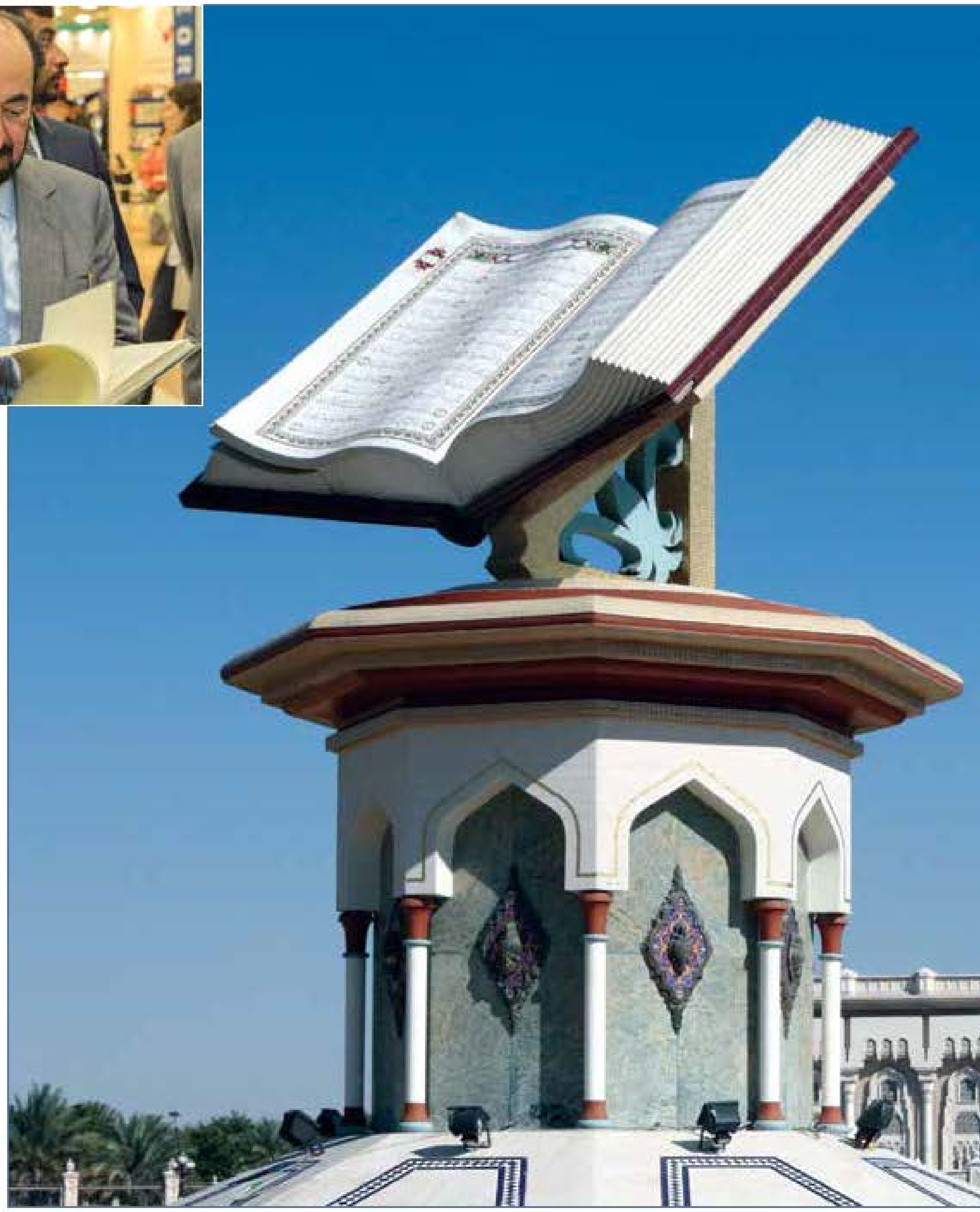
والجدير بالذكر أن الشارقة إضافة إلى هذه السلسلة من الأحداث، ستطلق «مدينة الشارقة للإنتاج» وهي مكان مخصّص بالكامل للإنتاج والطباعة، وهو أول مكان من نوعه في المنطقة، حيث إنه معدّ خصيصاً لتلبية حاجات الشركات والمؤسسات الناشطة في مجال الإنتاج، ويتمثّل هدفه في تعزيز صناعة الكتب من خلال تعزيز الإنتاج والتوزيع في الوطن العربي.

ومن المقرّر أن تبدأ سنة الاحتفالات بتاريخ (٢٣ إبريل ٢٠١٩)، أي في اليوم العالمي

> **اليونيسكو: تم اختيارها لنجاحها في جعل القراءة عاملاً مسرعاً للاندماج الاجتماعي والابتكار والحوار**



سموه والكتاب

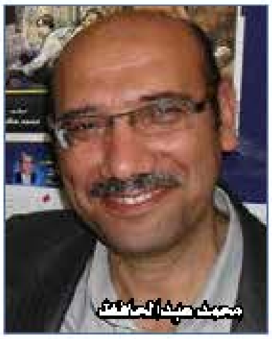


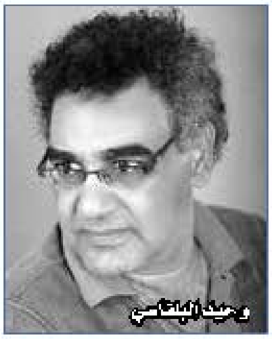
د. محمود الضبع: يتناسب وجهود حاكم الشارقة في جعلها عاصمة ثقافية دائمة

أحمد فضل شبلول: وسط انحدار الثقافة في أغلب دولنا، ينجح حاكم الشارقة المستنير في جعلها واجهة ثقافية عربية حقيقية

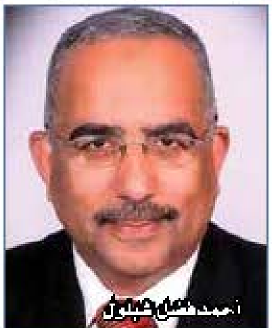
للكتاب وحقوق المؤلف. وتلتزم المدينة التي يتم اختيارها كل عام لتكون العاصمة العالمية للكتاب الترويج للكتب والقراءة، إضافة إلى تنفيذ برنامج أنشطة لمدة عام كامل. وقد توجهت مجلة «الشارقة الثقافية» إلى عدد من الكتاب والمبدعين المصريين لمعرفة ردود فعلهم على اختيار الشارقة عاصمة عالمية للكتاب، خاصة بعد أن كانت القاهرة قد شاركت بملف لتنال هذا اللقب العالمي، وقد سبق أن أعلن وزير الثقافة المصري فرحه بفوز الشارقة بهذا اللقب، ما يؤكد عمق العلاقات التاريخية بين القاهرة والشارقة. توجهت مجلة «الشارقة الثقافية» بالسؤال إلى الدكتور محمود الضبع رئيس دار الكتب السابق وأستاذ الأدب العربي بجامعة قناة السويس، فقال: اختيار الشارقة عاصمة للكتاب العالمي يتناسب مع الجهود التي تبذلها الإمارة وحاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لدعم الكتاب ونشره، من خلال المعارض المتنوعة والأنشطة الثقافية المصاحبة لها، والجوائز والمسابقات الدولية، والمؤتمرات الدورية، والمؤسسات الرسمية، وغيرها مما يدعم نشر الكتاب وإثراء المعرفة.


د. محمود الشيخ


محمد عبدالحافظ


وحيد البلقاسي


د. رانيا يحيى


أحمد فضل شبلول


إيرينا بوكوفا

في حين أن محمد عبدالحافظ ناصف الكاتب والسيناريست والرئيس الأسبق للهيئة العامة لقصور الثقافة، والرئيس الحالي للإدارة المركزية للتفرغ والمسابقات بالمجلس الأعلى للثقافة، قال: الإمارات بصفة عامة والشارقة بصفة خاصة تراهن على الاستثمار في البشر وسعادة مواطنيها، وتبذل من الجهود الكثير لخدمة هذا الغرض، من خلال إنشاء مؤسسات ومشاريع ثقافية عبرت حدود الشارقة لخدمة أبناء الوطن العربي، وأعتقد أن هذا هو السبب الرئيسي لاختيارها عاصمة للثقافة العالمية، إضافة لدور حاكمها المثقف الكبير الكاتب المسرحي الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ومساهماته الكبيرة بدعم المؤسسات والمشاريع الثقافية في العالم.

أما الفنان التشكيلي وشيخ الحفارين ومدير ملتقى «جماعة بصمات للفنانين التشكيليين العرب» وحيد البلقاسي، فقد قال: بلا شك أن اختيار الشارقة عاصمة للكتاب العالمي منجز حضاري مهم جداً؛ لما تقدمه الشارقة من إصدارات ثقافية وأدبية وشعرية مهمة جداً بشكل نوعي، من حيث جودة الطباعة المدهشة وجودة المنتج الإبداعي، ما يساعد على إثراء الثقافة العربية، برقي مدهش وحيادية. وما يقدمه حاكم الشارقة من دعم للثقافة والمثقفين شيء راقٍ وهو فخر لأبناء زايد في كل الإمارات العربية المتحدة. والحق يقال إن المناخ الثقافي والإصدارات التي تقدمها الشارقة لا يوجد لها مثيل، فالإصدارات الثقافية، من حيث الجودة في الطباعة وروعة المنتج الفني ما يؤهلها لأن تكون عاصمة الكتاب والثقافة.

في حين أن الدكتورة رانيا يحيى عضوة المجلس القومي للمرأة، وعضوة لجنة الشباب بالمجلس الأعلى للثقافة، وأستاذة الموسيقا في المعهد العالي للكونسرفاتوار بأكاديمية الفنون، ترى أن اختيار اليونيسكو للشارقة عاصمة عالمية للكتاب خبر مفرح، لأنه يضع الثقافة العربية في بؤرة الضوء، فنحن كأمة عربية نسعد حينما يتم اختيار بلد عربي يهتم بالثقافة والفنون، وسنسعد حينما نجد مدينة عربية تصبح عالمية، أعتقد أن ذلك الحدث خطوة تهم كل عربي، خاصة أن منظمة اليونيسكو عندما تعلن هذا الخبر لا تعلنه اعتباطاً، بل حتماً لديها رؤية وبرامج ، وترى أن ثمة اهتماماً وتوعية مستقبلية، ولا يتم هذا الاختيار بشكل عشوائي، بل يتم بعد دراسة متأنية ومنصفة واختيار ومقارنات بين الدول والمدن المختارة، وهذا يؤكد أن الشارقة لديها برامج متميزة ومشاريع ثقافية تتعلق بالكتاب والاهتمام بالقراءة تحديداً، ما يضعنا على طريق مهم، خاصة أن دولة الإمارات العربية المتحدة دولة شقيقة وصديقة، ومن أهم الدول التي تربطنا بها علاقات وطيدة منذ زمن، وهذا يجعلنا على المستوى الشخصي نتحمس ونسعد بهذا الاختيار. ومن المتوقع أن إعلان الشارقة عاصمة للكتاب لعام (٢٠١٩) سوف يجعلنا نتوقع برامج ومسابقات وفنوناً تعقد في الشارقة، ما سيُحدث حالة من الرواج في مستوى للكتب التي ستقدم هذا العام من خلال الطبع والنشر، وما يتعلق بالكتاب بكل

وحيد البلقاسي: الاختيار منجز حضاري يرسخ دور الشارقة الثقافي عالمياً


د. هويدا صالح في فعاليات مهرجان الشارقة القرائي

صوره وأشكاله، وسينعكس على مستوى إبداع الكتاب وطباعته وكل ما يتعلق به ومراحل وصول الكتاب، وأعتقد أن هناك أساليب متطورة ستتبعها دولة الإمارات، وهذا سيجعلنا نضع الشارقة في وضع مهم جداً... والمستفيد هو القارئ.

وهو ما يؤكد أهمية دور الدكتور سلطان القاسمي في دعم القراءة، وطبعاً ليس هذا بمستغرب على حكام الإمارات واهتمامهم بالفنون والثقافة بشكل عام، وهذا يضع دولة الإمارات بين مصاف الأمم المتقدمة في النواحي الثقافية؛ لأنها تكلل نجاحها باختيار الشارقة كعاصمة للكتاب. والشيخ سلطان القاسمي لديه أدوار من قبل عديدة على كافة المستويات الفنية والثقافية، وأحب أن أبارك لسلطان القاسمي على جهوده، وعلى ما وصلت إليه الشارقة من إنجازات.

في حين أن الشاعر والروائي أحمد فضل شبلول نائب رئيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب قال: لم أفاجأ باختيار اليونيسكو للشارقة لأن تكون عاصمة عالمية للكتاب في العام (٢٠١٩)، فكل المؤشرات وكل المجهودات الثقافية التي قامت بها إمارة الشارقة في السنوات السابقة تؤدي إلى هذا المسار. ففي الوقت الذي نجد فيها انحداراً ثقافياً في بعض الدول العربية، نجد دولة الإمارات بعامة، وإمارة الشارقة على وجه الخصوص تواصل صعودها الثقافي على نحو لافت ومتميز، فأصبحت هي العاصمة الثقافية لدولة الإمارات العربية المتحدة، وربما تكون قريباً، هي العاصمة الثقافية للوطن العربي بكامله.

ولم يأتِ هذا من فراغ، ولنتأمل معرض الشارقة الدولي للكتاب وما وصل إليه من حضور دولي لافت، فقد أصبح خلال سنوات قليلة واحداً من أهم المعارض العالمية للكتاب، ولنتأمل معرض الشارقة القرائي للطفل، الذي أصبح من أهم المحطات الدولية للندوات والكتب والعروض الموجهة للطفل. يضاف إلى ذلك ما تقدمه الشارقة من جهود في النشاط المسرحي، سواء عن طريق المهرجانات والعروض والجوائز المخصصة للمسرح، أو الإصدارات المسرحية من كتب ومجلات، ولا ننسى أيضاً جهود الشارقة في الحفاظ على الشعر العربي من خلال الندوات والمهرجانات التي تقدمها بيوت الشعر العربية في أكثر من عاصمة ومدينة عربية برعاية سلطان القاسمي، فضلاً عن الإصدارات الثقافية المتمثلة في مجلة «الرافد» ذات المستوى الجيد، وكتاب «الرافد» الشهري، ومجلة «الشارقة الثقافية»، وقناة الشارقة التلفزيونية، وغير ذلك من أنشطة ثقافية وإعلامية متميزة تقدمها دائرة الثقافة بالشارقة.

أما عن دعم الشيخ سلطان بن محمد القاسمي للثقافة، فقد استطاع هذا الرجل المفكر والكاتب المسرحي المستنير أن يجعل من الشارقة قبلة للمثقفين والكتّاب والفنانين، على مدار العام، وقد لمستُ هذا بنفسي أثناء زياراتي للشارقة للمشاركة في بعض الأنشطة الثقافية هناك، واستقباله لنا، وفرحه بنا. إنه منارة عربية مشرِقة ومشرفة تقدِّر الكلمة وأصحابها، واستطاع أن يرقى بإمارته عن طريق الثقافة والفنون. وهو صاحب مقولة، إذا لم نستطع إحضار كل الشعراء الشباب إلى هنا (أي في الشارقة)، فإننا سنذهب إليهم في أماكنهم ونكرمهم، وقد تحقق فعلاً هذا عن طريق إنشاء بيوت الشعر التابعة لدائرة الثقافة في أكثر من مدينة عربية، وعن طريق تكريم بعض الشعراء الشباب في مدنهم في بعض الأقطار العربية، وقد بدأها بالإسكندرية وشاركتُ في تنظيم هذا التكريم الذي أُقيم بالتعاون مع مكتبة الإسكندرية عام (٢٠١٠)، حيث حضر محمد عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة نيابة عن الشيخ سلطان القاسمي لتكريم عشرة شعراء من شباب الثغر، وتكرر التكريم في مدن مصرية وعربية أخرى بعد ذلك. وأعتقد أنه لا يفعل مثل هذا الفعل الثقافي، سوى إنسان كريم يعلم أهمية الثقافة والفنون في تطور الأمم والشعوب إلى الأفضل.



معرض الشارقة الدولي للكتاب

د. رانيا يحيى: اليونيسكو وضعت الثقافة العربية في بؤرة الضوء.. والاختيار مدروس ومنصف

محمد عبدالحافظ: الشارقة وحاكمها استثمروا في الإنسان وثقافته إماراتياً وعربياً

تتويج واستحقاق ثقافي عالمي

شـــارقة الكتــاب



طالب الرفاعي

«الشارقة عاصمة عالمية للكتاب لعام ٢٠١٩»، يُخطئ من يعتقد أن هذا التتويج الثقافي العالمي لإمارة الشارقة جاء سهلاً أو مجانياً، من دون نظرٍ لتاريخ وفعل وحضور إمارة الشارقة في رعاية الكتاب والكتّاب والمبدعين. فمؤكد أن اختيار اللجنة الدولية لعواصم الكتاب العالمية في منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة «اليونيسكو» يخضع لمعايير أدبية وثقافية عالية المستوى وعلى مستوى دول العالم. لذا فهذا الاختيار هو تشريف ليس للشارقة وحدها، وليس لدولة الإمارات العربية المتحدة، ولكن لعموم أقطار الوطن العربي، وكما عبّرت عن ذلك الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، مؤسسة ورئيسة جمعية الناشرين الإماراتيين ورئيسة اللجنة المنظمة لملف الشارقة العاصمة العالمية للكتاب: لا يشكل هذا الاختيار تكريماً للشارقة وما أنجزته على مستوى تعزيز ثقافة القراءة وحسب، وإنما يتجاوز ذلك ليشكل تكريماً للثقافة العربية أمام دول العالم.

إن نظرة متأنية أمام هذا الاختيار توضّح أن الشارقة ستبدأ أنشطتها كعاصمة عالمية للكتاب مع بداية شهر يناير (٢٠١٩)، وبالتالي فإن شارقة الكتاب أعدت ما يشبه ملفاً متكاملاً لما يمكن أن تكون عليه الأنشطة الإبداعية والأدبية والثقافية طوال ذلك العام، وبما يعني بين أمور كثيرة التواصل مع كتّاب الوطن العربي والعالم، وكذلك جعل هذا التواصل يمرّ فوق جسر الوصل مع القارئ العربي بالدرجة الأولى والأجنبي بالدرجة الثانية.

الوقوف أمام ما أنجزته (١٨) عاصمة حول العالم، تمَّ اختيارها منذ العام (٢٠٠١) لتكون عاصمة عالمية للكتاب، يضع الشارقة أمام استحقاق عالمي كبير وصعب لأن تكون عاصمة كتاب عربية وعالمية لافتة. تقدم صورة باهرة عن احتفائها بالكتاب والمعرفة والإنسان، وتدهش العالم بما يمكن أن يكون عليه وضع أنشطتها الإبداعية والأدبية والثقافية طوال عام (٢٠١٩). الكاتب العربي صانع الكتاب وباعث المعرفة، سواء كان فكرياً أو إبداعياً أو ثقافياً أو اقتصادياً أو فلسفياً أو أي من صنوف وأبواب المعرفة، أزعم أن هذا الكاتب يعاني كأشد ما تكون المعاناة. يعاني تدنّي سقف الحرية، ويعاني قسوة وبطش الأنظمة بالتعامل مع الكلمة المكتوبة، ويعاني عدم التفرّغ، ويعاني وضعه المادي المتدني، ويعاني ويعاني ويعاني، ولا شك أن أي كاتب عربي له معاناته الخاصة المؤلمة كإنسان عربي، يشهد تقهقر وتشظي حلم وطنه العربي الكبير واحتراب أبنائه بوحشية لم تكن يوماً ما تخطر على بال أكثر المتشائمين. هذا من جهة الكاتب، ولا أظن أن وضع المتلقي العربي يبتعد كثيراً عن هذه المعاناة. فمستوى القراءة متدنٍ جداً في جميع أقطار الوطن العربي، واهتمام الأسرة بالكتاب في الغالب يكون ضعيفاً، وأخيراً فإن جيلاً عربياً جديداً نشأ، وهو ينتمي للعولمة أكثر ما ينتمي للثقافة والفكر العربيين. جيل تربى وهو أكثر وصلاً بمواقع شبكة الإنترنت ومحركات البحث وشبكات التواصل الاجتماعية، وبرامج وعوالم: الفيسبوك، وتويتر، الواتساب، والسناب شات. لذا فشارقة الكتاب أمام مهمة كبيرة وعسيرة وتاريخية. مهمة إنصاف الكاتب العربي، فهذا الكاتب يفرح كطفل يوم يجد منْ يلتفت لجهده ويقدّره بما يستحق من التكريم والتقدير. وأنا

> الاختيار خضع لمعايير أدبية وثقافية عالية التقدير وعلى مستوى دول العالم

> لا يشكل هذا التتويج تكريماً للشارقة وحسب وإنما للثقافة العربية

هنا لا أتكلم عن جوائز مالية ودروع، لكن عن مشاريع إبداعية ثقافية إنسانية جديدة وغير مسبوقة، مشاريع تقوّي علاقة الكاتب وتربطه بشكل مباشر مع جمهور القراءة. وتكون بمنزلة إشارة لكيفية جعل العلاقة صحيحة بين الكاتب وجمهور التلقي، وهي القاعدة الأساسية الأهم لأي تطور فكري قد يمس الوعي الجمعي لأي شعب أو أمة.

أعلم جدية الزملاء القائمين على الشأن الثقافي في الشارقة، ولذا فليس ببعيد عنهم البدء بعمل مخطط هيكلي للأنشطة الثقافية في كل شهر من أشهر عام (٢٠١٩)، بدءاً بحفل الافتتاح مروراً بأنشطة كل شهر وصولاً إلى حفل الختام. وكما هو العنوان في اختيار الشارقة عاصمة للكتاب العالمي، فإن مجمل هذا الأنشطة ستدور حول الكتاب. ولنا هنا وقفة صغيرة أمام إمكانية أن تكون الشارقة مبادرة لدعوة مجموعة من أهم الكتّاب العالميين، وإتاحة الفرصة للكاتب والجمهور العربي للتحاور معهم. هذا من جهة، وكذلك تشكيل لجنة مختصة وبالتعاون مع دار نشر إنجليزية أو أمريكية كبيرة، لترجمة عدد من الكتب العربية الفكرية والإبداعية اللافتة. لأننا في الوطن العربي درجنا على ترجمة الأعمال الأجنبية من مختلف لغات العالم إلى اللغة العربية، ونسينا ترجمة أعمالنا للآخر.

وأنا هنا أذكر حواري مع مسؤول قسم «كتب الشرق الأوسط وشمال إفريقيا» في مكتبة جامعة «أيوا-University of Iowa» الأمريكية عام ٢٠١٢، حين كنتُ كاتباً مشاركاً في برنامج «الكتابة الإبداعية العالمي-International Writing Program» المكتبة تحوي ما يزيد على مليوني كتاب. فوجئت يومها بأن الكتب العربية لا تشغل أكثر من رفين صغيرين، وأنها لا تزيد على بعض القواميس العربية القديمة، والقليل من الكتب الإبداعية ذات الطابع الشعري. سألته والحيرة تلفني «لماذا لا توجد لديكم كتب عربية؟» راح ينظر إليَّ فأضفت: «هناك المئات من الكتب العربية الفكرية والإبداعية التي تستحق أن تكون هنا.» بهدوء بعث بجملته: «لماذا لم تأتوا بها؟» رحت أتأمل جملته التي احتلت الأرفف أمامي، وأكملنا حوارنا بأن قال لي: «الجامعة تتمنى لو تصلها كتب عربية مترجمة، وتتمنى لو تمد لنا أي جامعة أو جهة ثقافية أو دار نشر يدها لنعقد معها اتفاقاً بشأن إيصال كتب عربية مترجمة إلينا.»

الشارقة في اختيارها عاصمة للكتاب العالمي عام (٢٠١٩)، ستحقق حلماً عربياً كبيراً لو أنها عقدت اتفاقاً مع دار نشر عالمية لتكون شريكة لها في أنشطة العاصمة على امتداد العام. الناشر الغربي لا يقف عند طباعة الكتاب، فلديه رصيد كبير من المعرفة في كيفية تسويق الكتاب وإيصاله للمتلقي. ولديه معرفة كبيرة في كيفية تقديم الكتاب والكاتب لجمهور التلقي في الجامعة والمكتبة العامة والصحافة والإعلام وحتى لعابري الطريق. لذا فإن الاستعانة بناشر أو أكثر من الدول الأجنبية ربما يكون خياراً عملياً لخدمة الكتاب والكاتب العربي.

الحديث عن أي مشروع فكري أو أدبي أو ثقافي في إمارة الشارقة، لا يمكن أن يمرّ دون ذكر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، فالشيخ الدكتور سلطان، يعيش نبض الكلمة والفكر والثقافة ليل نهار، وهو مسكونٌ بهاجس أن تبقى الشارقة نجمة مضيئة في سماء الفكر والإبداع العربي والعالمي. ومؤكد أن اختيار شارقته الأحب لأن تكون عاصمة للكتاب العالمي عام (٢٠١٩) أدخل شيئاً من السرور لنفسه، وأعلمه أن العالم يراقب بإكبار احتضان الشارقة للكتاب والثقافة والمثقفين، ولذا يكافئ الشارقة بتكريمها في هذا الاختيار، ويضع على كاهلها حملاً ثقيلاً بأن تثبت للعالم أجمع أنها بحجم التحدي، وأنها ستكون نموذجاً لافتاً لما يمكن أن تكون عليه عواصم الكتاب العالمي بعدها. الشيخ الدكتور سلطان القاسمي، ومن تشرفي بمعرفته وصداقتنا الكريمة، فإنه متابع يومي لدقائق العمل الثقافي، وخير مثال على ذاك وجوده، على الرغم من كل مشاغله الجسيمة، شبه اليومي في معرض الشارقة للكتاب. لذا فمن المؤكد أن حرصه الكريم على إخراج هذه التظاهرة بأبهى وأجمل حلة سيكون كبيراً.

مبروك للشارقة، وللشيخ الدكتور سلطان القاسمي، وتحية كبيرة للشيخة بدور القاسمي، على جهدها الكبير في حصول الشارقة على ما حصلت عليه. وكلنا ترقب وثقة مؤملة لأنشطتكم القادمة.

الشارقة تشهد تواصلاً ثقافياً وإبداعياً وأدبياً وفنياً على مدار العام

الشارقة قدمت صورة باهرة عن احتفائها بالكتاب والمعرفة والإنسان

تجارب إبداعية وأصوات شبابية متميزة في

بيوت الشعر العربية

محمد غبريس

تواصل بيوت الشعر فعالياتها وأنشطتها في أرجاء الوطن العربي الممتدة على مدار العام، حيث شهدت في الشهر الفائت تقديم المزيد من التجارب الإبداعية والأصوات الشعرية، والبحث في القضايا الثقافية والأدبية الراهنة، واستقطاب العديد من الشعراء الشباب وإبراز مواهبهم، وسط حضور كبير يتزايد يوماً بعد يوم من كافة الشرائح والمناطق، وذلك تنفيذاً لمبادرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة بإنشاء بيوت الشعر، وجعلها حضناً للشعراء والمهتمين بالشعر، وجسراً للتواصل والتقارب الفكري والثقافي.

بيت الشعر في الأقصر

التزاماً منه في رعاية الشعراء الشباب وما يشكلون من مستقبل واعد في الأدب العربي؛ أقام بيت الشعر في الأقصر أمسيةً شعرية جمعت أربعة شعراء شباب هم: طه الصياد، وعمر مهران، وهيثم جبل، ومحمد عرب، بحضور جمهور غفير من محبي الشعر في المدينة.

قدم الأمسية الشاعر أشرف البولاقي، واستهل بتعريف الصياد (١٩٩٢)، إذ تخرج في كلية العلوم والتكنولوجيا بجامعة القاهرة، ويكتب الشعر الفصيح، وقد قرأ الصياد من قصيدة بعنوان «أصبحت أنسى طريقي إلى البيت»

ولفت البولاقي، إلى أن عمر مهران (١٩٩١)، يكتب إلى جانب شعر الفصحى، في الفنون المسرحية، وقرأ مهران من قصيدة «توثيق لأحداث خارج توقيت القلب»:

أريدُ حلولَكِ فيَّ
لكي تستمعي دقةَ قلبي
حين أنادي باسمِكِ
في إحدى نوباتي

وفي تعريفه للشاعر محمد عرب (١٩٩٠)، قال البولاقي: إنَّ له ديوانين تحت الطبع هما (أناء الحب وأطرافُ الوداع)، و(وصايا جدّتي الصحراء)، وقرأ عرب:

مَساءُ عَلَى العُشّاقِ
مِنْ وَرْدِ شُرْفَتي..
لآخِرِ ما حَنَّتْ إلى الشّطِّ أبْحُرُ
لآخِرِ شَطْرٍ في المَراثي
وبَعْدَهُ..
سَتَبْرَأُ مِنْ دَمْعِ اليَتيماتِ أَشْطُرُ

واختتم هيثم جبل الأمسية، وقرأ من قصيدة «بين بين»:

مَا بَيْنَ بَيْنٌ ...
كَفُّ القضاءِ وَدَعوةٍ للّهِ تصعَدُ خُطوَتَيْنْ
وأروحُ نحوَ الغارِ يوماً علّني ..
أجِد الحنينَ وصاحبَهُ ...
وأقولُ ما للوَحيِ مُنقطِعٌ بقلبيَ،
هل تُرى فقدَ المُجَرَّحُ كاتِبَهُ؟
أم يا تُرى، أيناهُ ... أينْ؟؟

كما استضاف بيت الشعر في الأقصر الشاعرين المصريين محمود جمعة المقيم في الإمارات، وأشرف ناجي المقيم في دولة الكويت، في أمسية شعرية تألّقا فيها بإلقاء مجموعة من القصائد تنوعت بين الفصحى والعاميّة.

قدّم للأمسية مدير بيت الشعر الشاعر حسين القباحي، الذي تحدث عن صورة الشاعر الذي يحمل بلده معه في كل مكان، وهو انعكاس طيب لتراثه وتاريخه، مؤكداً أن الشعراء هم بلاد تتنقل في كل مكان حاملة ترابها وأهلها الطيبين.

وعرج القباحي إلى سيرة الشاعرين الضيفين، وسلّط الضوء على مقاطع من سيرتهما الإبداعية ومشوارهما الأدبي.

بيت الشعر في الخرطوم

في أمسية شعرية متنوعة، نظمها بيت الشعر في الخرطوم تألق الشعراء عثمان بشرى، ومحمد المظلي، ومحمد نقد الله، ومناهل فتحي، ود. مرتضى الطاهر، مقدمين مشروعهم الشعري في القصيدة الشعبية من جانب، وفي القصيدة الفصحى من جانب آخر، بحضور مثقفين سوادنيين، وعدد من رواد البيت.

قدّمت الأمسية نائبة مدير بيت الشعر ابتهال تريتر، وسلّطت الضوء على سير الشعراء الأدبية، واستطلعت نتاجهم الشعري في القصيدتين العاميّة والفصحى، واقتطفت في الوقت نفسه من قصائدهم، ليتعرف الجمهور إلى الشعراء الخمسة.

استهلت الأمسية بقصيدة عاميّة للشاعر



الأقصر


الخرطوم

بشرى، المتمرد في الخروج على المألوف، صاحب الطريقة المميزة المختلفة، والإلهام المغاير والحضور الطاغي، والقضية لا تنفك تظهر بين ثنايا قصيدته، وقد قرأ:

يا ريتك كنت معاي يا ريتك
كان ذوبت اعصاب الناي في
كاس وسقيتك
غنوة بتسبح عكس الخوف ايامك
وكلما طريتك

داهمني حنين للشاي في بيتك.

التجربة الشابة كانت حاضرة في الأمسية، لا سيما عند المطلي ونقد الله، إذ يقدمان صورة واضحة لما يحمله الشباب للشعر معتقدين فيه ومؤمنين بقضيته.

مطلي حلق مع حزنه كثيراً وهو شاعر يمتاز بالتدفق والسلاسة وطول عماد النص، وقرأ من قصيدة بعنوان «أصدق قصيدة لليلى»:

كظلّين بعد الغروبِ افترقنا
كظلّين تاهت ملامحُنا بين هدرِ الظّروفِ...
فتُّش عن كفتيكِ بكفُ خجولٍ
وما أمسك الكُف غيرَ الصُّروف

نقدالله صاحب ديوان (الفاتحة فيني على البحر) قدم مجموعة من القصائد، وقرأ:

هاك اخر الكلام الا للقطع جريتو
ولحبل العشق لجطو زيييين كربتو
عنتر في الغرام يالي الا الدريتو
والمابي العصير الا للقرض شربتو
والتين في البنات الا مابخارجو معايا

وعبّر د.مرتضى الطاهر الأكاديمي بجامعة النيلين، عن سعادته بالمشاركة، وقدم من قصائده التي زاوجت بين الواقع والخيال:

الحله من قبل الف عام
كانت هنا قبال تفوت
ثلاثين
او ياخي قول خمسين سنه
كانت هنا
زمن السنين سمحات
تبشر بالغناء

أما خاتمة الأمسية الشعرية فقد كانت مع الشاعرة الكبيرة مناهل فتحي ابنة مدينة عطبرة، وشدت:

أنا ما أتيتك كي أدوزن في ربا عينيك أغنية الرجوع
أنا ما أتيتك نادمة
فأنا التي سنّت قوانين الإباء وبددت سنن الخضوع

أمسية شعرية شبابية في بيت الشعر بالأقصر جمعت بين الفصيح والعامية

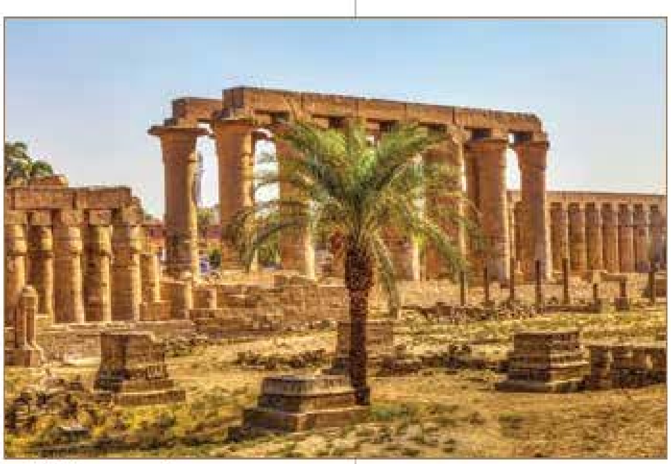
خمسة مبدعين يتألقون في الخرطوم وسط حضور كبير

بيت الشعر في القيروان

نظم بيت الشعر في القيروان أمسية شعرية متنوعة، لاشتملت على ثلاث فقرات في الأدب، والشعر، والموسيقا، وتحدث د. العادل خضر رئيس الجمعية التونسية للدراسات السيميائية، وأستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة بالعاصمة التونسية، حول مسألة الفضاء الانفعالي في تجارب الشعر التونسي، وقرأ الشاعر القيرواني شوقي العنيزي عدداً من نصوصه، فيما تخللها عزف على آلة العود للفنان الواعد خالد الخشين.

قدّمت للأمسية مدير بيت الشعر الشاعرة جميلة الماجري، ورحبت بالضيوف والحاضرين، لاسيما الأدباء علي غرار عبدالمجيد يوسف، وعائشة شبيل، وسهام صفر، مؤكدةً في الوقت نفسه أن بيت الشعر مكان كل الشعراء والمبدعين، ومنبع مشاربهم الأدبية والفنية.

وتناول د. العادل خضر في مداخلته التحليلية المعمّقة، مسألة الفضاء الانفعالي في تجارب الشعر التونسي المعاصر، مبرزاً عمق التجربة الشعرية التونسية وخصائصها ومدى تفردها عن بقية التجارب الأدبية الأخرى.


مشهد من مدينة الأقصر

وتطرق خضر في ذات السياق إلى قيمة الفضاء الانفعالي الذي يتحرك في مداره الشاعر بشكل عام ليعبر عن ذاته، ويطلق أجنحته الابداعية على الطريقة التي يريد أن يصنع من خلالها كونه الشعري، ويرسم مساحة شاسعة للفرح كلما ازداد ذلك الفضاء اتساعاً، كما أفرد حيزاً هاماً للحديث عن تجربة الشاعر التونسي والعربي الكبير أبو القاسم الشابي صاحب إرادة الحياة وصلوات في هيكل الحبِ والجنة الضائعة، وأوضح أنَ هذا الشاعر أينعت قصائده الشهيرة في فضائه الانفعالي الذي اشتهى أن يقيم فيه وشيَد فوقه مملكته الشعرية الجميلة.

بدوره، قرأ الشاعر القيرواني العنيزي، مجموعة من القصائد التي استمتع بها الجمهور لغة وصوراً وأداء إذ حلق بها في هموم الذات، وفتح فيها النوافذ على قضايا الإنسان ومتاعب الغربة، فيقول في إحدى قصائده:

للغيمات التي كانت تعلمني
أن أذهب أبعد مما يحتمل القلب
أن أستقبل الرذاذ عارياً من الدنيا
وأزهر في شقوق الحلم
لقطعان الضوء المنحدرة
من مسكيلياني
لباقة الأمواج في عينيها
أبسط ذاكرتي مثل كتاب مهجور

واختتم الأمسية الفنان الواعد عازف العود خالد الخشين، حيث منحها المزيد من الألق.

بيت الشعر في المفرق

استضاف بيت الشعر في المفرق الشاعر محمد خليف العنزي والشاعرة روان هديب، في أمسية شعرية، تجلَت بالقصيدة العمودية والتفعيلة معاً، وحملت وجعاً إنسانياً عبَر عن تساؤلات كوامن النفس.

قدَم للأمسية الصحفي والفنان التشكيلي ورئيس رابطة التشكيليين الأردنيين حسين نشوان، وكان قريباً من الجمهور ومن الشاعرين روحاً وحساً وألقاً انسانياً مبهجاً، ومضى في مسيرة الشاعرين بأسلوب أدبي أقرب ما يكون لجس انفعالات الروح.

وكانت الشاعرة روان هديب التي تكتب القصيدة الواثقة المليئة بالحيوية والرصانة، قد استهلت قراءتها الشعرية بقصيدة (عند معابر التاريخ) وتقول فيها:

أطلقتُ ساقك للرياح لكي تسير كما تشاءْ
فما لقيتَ من الرحيل سوى المسيرِ
وما ملكت من المدى إلا سرابهْ

وقرأ الشاعر محمد العنزي من خلجات قلبه ما يعايشه الوطن الكبير، وحمل الجمهور لعالمه الجميل بأسلوبه الإلقائي المتميز وصوره الشعرية اللافتة وانطلاقته الوثابة، فقرأ متطرقاً إلى طريق العلم، في قصيدة بعنوان (طلاب وطالبات الأردن):

نحن طلابُ تحدينا الصعابا
وبنينا في جدار العلم بابا
وقفت آمالنا تبدي التحدي
فتجاوزنا جبالاً وهضابا

بيت الشعر في تطوان

احتفى بيت الشعر في تطوان بالشاعر المغربي الراحل محمد الطوبي (١٩٦٣-٢٠٠٤)، أحد أعلام القصيدة العمودية في المغرب، إذ ترك وراءه ١٤ ديواناً شعرياً، انطلاقاً من «سيدة التطريز بالياقوت»، الصادر عن اتحاد كتاب العرب في دمشق، سنة ١٩٨٠، وصولاً إلى دواوينه الثلاثة الأخيرة، التي صدرت مؤخراً ضمن أعماله الكاملة، في ستة أجزاء.

قدم الشاعر خالد الريسوني اللقاء الذي حمل عنوان «شاعر في الذاكرة»، حيث قال: إن صديقه الشاعر محمد الطوبي قد خلَد ذاكرة شاهقة في مدينة تطوان، التي جمعته بها وبشعرائها علاقة صداقة متينة. كما قدم الريسوني ورقة في مستهل اللقاء، اعتبر فيها الطوبي من «أقوى الشعراء المغاربة وأعتاهم تمرداً ونخوة وكبرياء».

أما الشاعر إدريس عيسى، وهو رفيق درب الشاعر الراحل، فقد قرأ بعضاً من القصائد التي كتبها عن الطوبي، أو استحضره فيها، قبل الرحيل وبعده، وهو يردد في إحدى القصائد:

اسمك باقٍ كنافورة من حنين
وظلالك باقية بيننا
لا طريق فترجع حين أناديك حتى تراني
لأنك صرت الطريق وأحواله
والمدى والكتاب

من جهته، تحدث علاء الخياطي، وهو من الأصدقاء الذين تحمسوا للحفاظ على ذاكرة الطوبي في المغرب، متوقفاً عند قيمه ونبل مواقفه الإنسانية، بينما عاش خذلان الحياة على حد قوله، وهو «شاعر مرح، رغم الحزن،



المفرق

رصد عمق التجربة الشعرية التونسية وخصائصها في القيروان



تطوان

المفرق يستضيف الشاعرين محمد العنزي وروان هديب

ورغم الألم الذي كان مثل بركان يشتعل في داخله، ولعل هذا من الأسباب التي أدت إلى أن ينال منه المرض الخبيث، حيث رحل وترك فينا من الحزن ما لا يطاق».

أما الشاعر والباحث ناصر الدين لقاح، وهو من أصدقاء الراحل أيضاً، فقد قدم شهادة قوية، تحدث فيها عن قيمة منجزه الشعري، والذي قدم تجربة لاتزال متميزة ومتفردة، رغم رحيله قبل ١٣ سنة من اليوم، لأنها تجربة راجحة، مقارنة مع التجارب التي تظهر وتختفي، ولا تستطيع الصمود مثل تجربته الشعرية.

وانتقل المشاركون والحاضرون إلى قاعة المكي مغارية، وسط مدينة تطوان، لافتتاح المعرض الحروفي للشاعر الراحل، وهو المعرض الذي قدم له الفنان التشكيلي مصطفى النافي، صديق الراحل، ورئيس جمعية محمد الطوبي للثقافة والإبداع، بمدينته القنيطرة.

كما أحيا بيت الشعر في تطوان «ليلة الزجل»، في حديقة مدرسة الصنائع والفنون الوطنية بتطوان، والتي امتلأت عن آخرها بجمهور الشعر العامي المغربي «الزجل»، وعشاق الموسيقا العربية والمغربية. بمشاركة كل من الزجال محمد موثنا السباعي، والزجالة دليلة فخري، والشاعر الزجال عادل لطفي، كما أحيا ليلة الزجل عازف العود والقانون هشام الزبيري، أستاذ العود الشرقي بالمعهد الموسيقي بتطوان، وقد رافقه على آلة الكمان الفنان ياسر العطار.

بيت الشعر في نواكشوط

نظم بيت الشعر في نواكشوط أمسية شعرية أحياها الشاعر أحمد محمدو عيسى أحمذي، وقدم خلالها تجربته الشعرية عبر قراءة قصائد من مجموعته الشعرية «غرغرة الشوك».

بدأت الأمسية بكلمة للشاعر محمد المحبوبي المنسق الثقافي للبيت، رحب فيها بالحضور، وقدم ورقة تعريفية بشاعر الأمسية، وذلك عبر محوري مسيرته التعليمية والإبداعية، حيث ولد الشاعر أحمد محمدو عيسى أحمذي عام ١٩٧٠ في الجنوب الموريتاني، وبدأ طفولته في المحظرة (الكتاتيب)، وأتم قراءة القرآن وأمهات النصوص الشرعية، قبل أن ينتقل إلى التعليم النظامي ويحصل على البكالوريا في الرياضيات، ويلتحق بالمدرسة البحرية، التي تخرج فيها بدرجة امتياز أهلته لإكمال تعليمه في إسبانيا.

وفي السياق نفسه، قدّم الشاعر الموريتاني أحمد ولد عبدالقادر ورقة تعريفية بعنوان «آهات وأنات»، عرف من خلالها خصائص التجربة الشعرية للشاعر ولد أحمذي، ورؤيته للشعر في شتى مدارسه وتجاربه.

وأعرب أحمذي عن سعادته الغامرة بكون بيت الشعر – نواكشوط – كما هو حال أمسية اليوم وما قبلها من أمسيات وأنشطة – يجمع في فضائه كل الأجيال الشعرية الموريتانية، من الشاعر الرمز الرائد أحمد ولد عبدالقادر إلى شعراء لم يبلغوا العشرين من العمر، مضيفاً أن الشعراء وإن كانوا أجيالاً عمرية فإن القصيدة والتجربة الشعرية واحدة.

وفي قصيدة «وطن أزرق»، قرأ الشاعر:

وطن تملكني فأصبح في العروقْ
ينساب من قلبي إلى كبدي ومن الغروب إلى الشروقْ
وطن كأجنحة الطموح،
تطيرُ بي أشواقه فوق المدى
غيماً يرتب في المواجد
أحرفي الظمأى إلى ألق القصيدْ
ليظل زهر البوح في أجفانها حلما تكحل بالشذا
وطن يسافر في مدى إن
ارتحلت فكيف أمتهن الهروبْ؟

إلى ذلك، نظم البيت دورة تكوينية في فنون الشعر في إطار رعاية وصقل المواهب الشعرية.

وقال عبد الله السيد مدير بيت الشعر: إن تنظيم هذه الدورة يأتي استجابة من إدارة البيت لمقترح تقدم به عدد من الشعراء، وخاصة الشباب، طالبوا فيه بتنظيم دورة تكوينية في فنون الشعر (الموسيقا والأداء، والكتابة).

وأضاف أن بيت الشعر في نواكشوط تمكّن من جمع كل أجيال القصيدة الموريتانية، وأنه يفخر بأن هذه الأجيال تتبادل البوح والتجارب على منبر البيت، ما شكل فرصة للتواصل وتبادل الآراء حول فن الشعر وتجاربه.



القيروان

تطوان تحتفي بالشاعر المغربي الراحل محمد الطوبي

أمسية شعرية ودورة حول «فنيات الإبداع الشعري» في نواكشوط



نواكشوط



خوسيه ميغيل بويرتا

مخطوطة من ميراثنا التصويري

«حديث بياض ورياض» وجمالية الكلمة والصورة بين المشرق والأندلس

من بين الميراث التصويري العربي الثري، بودّنا العودة اليوم إلى مخطوطة «حديث بياض ورياض» المشهورة والمحفوظة في مكتبة الفاتيكان (Vat. ar. 368)، التي تم ترميمها وإعادة ترتيب أوراقها وصورها مؤخراً من قبل مديرة قسم الترميم في هذه المكتبة المهمة، وهي الإسبانية أنخيلا نونيث غيطان Ángela Núñez Gaitán. فبالتعاون معها حررت الباحثة والمستعربة الإيطالية أريانا دُوتو (Arianna D'Ottone) سلسلة من الدراسات القيمة لهذا العمل الأدبي والفني العربي الرائع، بما فيها نشرة مصححة وترجمة إيطالية جديدة La Storia de Bayad e Riyad. Una nuova edizione e traduzione, 2013. وليس من النافل التذكير هنا أن هذه المخطوطة لم ترَ الضوء في الوطن العربي، إلى أن أصدرها محققةً الدكتور صباح جمال الدين عام (٢٠١٤) (لندن، دار الورّاق) بالاستناد إلى الطبعة الأولى للنص، وهي التي قام بها المستعرب أ. ر. نيكل في نيويورك عام (١٩٤٠) مرفقاً إياها بترجمة إسبانية.

وعلى الرغم من ميزات مخطوطات عربية وإسلامية مصورة أخرى، كمخطوطات «كليلة ودمنة»، و«مقامات الحريري» وسواهما، فإن «حديث بياض ورياض»، المصنوعة على الأرجح في مدينة إشبيلية في الربع الأول من القرن (١٣م)، أي في أواخر حكم الموحدين في الأندلس، تمتاز بفحواها الغزلي وبدمج فنون السرد والشعر والخط والرسم والموسيقا، ولمَ لا المسرح، في تأليف واحد وموحد. هذه «الرواية الغرامية المصورة» وصلتنا ناقصة ومبتورة، ما يمنعنا من معرفة بداية القصة وختامها، ويغيب عنا صاحب أو صاحبة الرسم والخط، والحسم في تاريخ ومكان إنجازها. إنها تنسج علاقة حب بين «بياض»، وهو تاجر وأديب وعازف عود من الشام، من ناحية، و«رياض»، جارية لحاجب في قصره الواقع على ضفة نهر الثرثار شمالي العراق.

سنعلم بواسطة روايات أخرى للقصة أنه في مدينة سامراء في عهد الخليفة المعتصم (٨٣٣-٨٤٢). راوية النص هي «العجوز»، أي قوادة تسعى إلى تسهيل التواصل بين الشاب الدمشقي والجارية التي كان الحاجب يحبها هو الآخر، ما يجعل العلاقة مقلقة. الحكاية تقدم بياضاً ورياضاً على أنهما من «أهل العشق مثل قيس وكثير وعروة وأصحاب الهوى»، أي من بين أبطال الحب العذري، حيث «الحب لا يكون إلا بالكتمان دون الفضيحة»، كما تشير إليه «العجوز»، التي تمثل دوراً أساسياً في قيادة القصة، وتظهر في المنمنمات دوماً مرسومة بالبروفيل للإيحاء بأنها تنقل الأخبار والوصايا بين المحبين وغيرهما سراً وباللجوء إلى الحيل والمكائد. إنها شخصية القوادة المعروفة في السرد العربي الكلاسيكي التي ستتشرق أيضاً في الأدب الإسباني فيما بعد (كلمة «القوادة» مازلنا نستخدمها باللغة الإسبانية: alcaueta) في أعمال مهمة كمسرحية «لا ثيليستينا» (La Celestina) المكتوبة في نهاية القرن (١٥) والمطبوعة صورها بتقنية الحفر على الخشب عام (١٤٩٩م)، والتي تعتبر أول مسرحيات النزعة الإنسانية في الأدب الإسباني. وفي الإسبانية أصبح اسم «celestina» مرادفاً للقوادة.

وكأن محرك الحب ومبرره هو، تقليدياً، الجمال، فلحديث بياض ورياض مفاهيمه الجمالية المرتبطة، لا محالة، بأدبيات الحب العربي. فبعد أن يتفقد الحاجب جواريه ملياً يتعجب بإحداهن بيضاء شقراء يزين ساقيها «خلخالان من ذهب قد رُصّعا بالجوهر النفيس»، و«إذا مشت سلب مشيها العقول على صغر سنّها مع الملاحة والتدلّل». ولكن، رياض هي التي تتجاوز كل الحدود في «الملاحة والجمال وهي في منظر من الحسن لا يصفه الواصفون ولا يدركون بعض كنهه، وهي تتبختر في مشيتها وتتعطف كالخيزران اللدن في تثنّيه في صمت وتيه...»، على حد قول العجوز مؤكدةً انطباع الحاجب عن جاريته المفضلة. أما منافس الحاجب، بياض، فسيقبل تحدي سيدة القصر والمسؤولة عن حريمه، وهي ابنة الحاجب، بنعت محبوبته رياض بالفصاحة الملائمة: «وما عسى أصف الحياء، أم البهاء، أم الجمال، أم الفضل، أم الكمال، أم السكينة، أو الوقار، أم الشمائل، أم اللحظ، أم البياض، أم التوريد، أم الصمت، أم القد، أم اللين، أم الجيد، أم الصدر، أم النهد، أم الكشح، أم الغنج، أم الحسن، أم الظرف، فأنا وحقك حائر لا أدري على أي شيء أقدم في الوصف...».

في هذا الكلام ما يذكرنا بـ «طوق

الحمامة» لابن حزم القرطبي (٩٩٤-١٠٦٤)، وخصوصاً رسالته في «الأخلاق والسير» التي يحدد فيها أنواع المحبة متبوعة بأصناف الصباحة المرتبة من الأكثر بساطة وسطحية، وهو القوام، ثم الحلاوة والملاحة والبهاء والجمال، للارتقاء إلى الحُسن الذي يتسم بالغنى الروحي الداخلي تدركه النفس كإشراق غير قابل للوصف في نفس المحبوب من دون سبب ولا إرادة. جمالية قصتنا متعلقة على هذا الصعيد بنصوص أقل فلسفةً مثل حكايات «ألف ليلة وليلة»، أو مقامات من طراز «بيع الجارية في سوق الرقيق» لأبي البقاء الرُّندي (١٢٠٤-١٢٨٥/٦) التي يورد لسان الدين بن الخطيب جزءاً منها في «الإحاطة»، وكتاب «صفات الحسن والجمال وصناعة الملاحة والكمال» لابن هذيل الفزري الغرناطي (ت ١٤٠٩) المكرّس لوصف جمال المرأة بمعانٍ لا تنحرف عن النمطي والمبتذل في هذا الشأن شرقاً وغرباً.

وما يمت مخطوطتنا الأندلسية بصلة مع «ألف ليلة وليلة» أيضاً، هو بعض أساليب السرد تتجلى من بينها رمزية أسماء الأبطال المتعلقة بوظيفتها في النص. فباستثناء الحاجب والسيدة والعجوز الذين لا ترد أسماء لهم، للوصائف أسماء دالة على الجمال الجسدي، مثل «كاعب»، ولا سيما على معاني سكر الحب وفقدان العقل المترتب عنه، فالمعاتبة وضرورة استعادة الرشد («شمول»، «مُدام»، «طَروب»، «سُكرى»، «خمرة»، «سرور»، «هواء»، «عتاب»، «وقاراً»...). أما اسما «بياض» و«رياض»، فيلمحان إلى جمالية النور والنقاء والمكان الفردوسي الخصب والمثالي. يضاف إلى ذلك أن قصة بياض ورياض عينها مندرجة، وإن كان باقتضاب، في مخطوطة «الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» المحفوظة في مكتبة آيا صوفيا باسطنبول (رقم ٣٣٩٧)، إلى جانب أربع حكايات أخرى من متن الليالي، الذي يظل انتشاره بالأندلس غامضاً حتى الآن. هذا، ووجود حكايتنا في مخطوطتي دبلن (Chester Beatty، Ar. 4120) وباريس (Bulac، Ar. 482) المكتوبتين بالخط الأندلسي في وقت متأخر وبإيجاز وبدون صور.

يدعو إلى الظن أن القصة الأصلية الشرقية أعيدت تهيئتها ثانية بالأندلس موسعةً، نصاً وصوراً، بشكلها الجد منفرد تتكامل فيه صناعتا النثر والشعر الكلامية، من جانب، وفن الرسم، من جانب آخر. تسلسل القصائد أساسي للإعلان عن مشاعر الحب ومصائبه، تطبيقاً لأوامر السيدة الموجهة إلى الجواري والعاشقَين بالغناء. وفي المشاهد الأكثر دراماتيكية، حين ينشد كل من بياض ورياض بيتاً تلو الآخر غارقَين في البكاء، تأتي السيدة بحكمها الفني لتعيين بياض كالشخص الأكثر موهبة في الإبداع الشعري في ذلك المجلس. هكذا، فللقصة منحى مسرحي ملحوظ يبلغ ذروته حين يأخذ بياض العود من يدي رياض لتتويج الحوار الغزلي المكتوم، وتدبير العجوز تسلل بطلنا متنكراً بزي نسائي (الحيلة التي ستصبح عادة في المسرح الإسباني الكلاسيكي)، أو حين غضبت السيدة من رياض وجرحتها برميها «بدواة من عاج» أصابت جبينها، كما رسم الحدث في المنمنمة المعنونة «صورة السيدة تكلّم العجوز في أمر رياض ورياض واقفة على الصهريج ودمها يسيل على وجهها».

نعم، صور المخطوطة تستكمل، أيّما استكمال، منظر القصة، مرؤوسة بعناوين توضيحية مكتوبة بخط أندلسي غليظ وبانسجام تام مع النص. الصور الأربع عشرة المتبقية في مخطوطة الفاتيكان، تصور بعض وقائع الرواية الغرامية في فضاءات القصر وبساتينها التي تنصهر فيها طرق مدرسة الرسم العربية الشرقية، في طريقة تركيب المشاهد ورسم العشب والمياه والملابس المترفة والأشخاص مع زخارف المباني وملامح العمارة الأندلسية، مزودةً الحكاية بتفاصيل غير موجودة في النص، كرأسين ذهبيين لغزالين ينفثان الماء على الصهريج، وصورة بطتين سابحتين على صفحته، وأرنب يوظف لقص الحشيش في البستان، كما نبصر كل ذلك في المنمنمة المشار إليها آنفاً. وأكثر من ذلك، إن الصور تشيّد السيناريو المنشود لهذه القصة - المسرحية التي يبدو وكأنها مؤلفة لتسلية وتربية نخبة من نساء أو حاشية قصر ما، مقدمةً شجون الحب في جو ترفيهي مغرٍ على حافة المجون، لكن بقصد إعطاء عبرة محتملة ما أتيح لنا الاطلاع عليها، وإن كان بوسعنا تخيلها.

حررت الباحثة الإيطالية أيانّا دوتو سلسلة من الدراسات القيمة لهذا العمل الأدبي الفني العربي

تفوق مخطوطات عربية مصورة مثل «كليلة ودمنة»، و«مقامات الحريري» لكونها تدمج فنون السرد والشعر والخط والرسم والموسيقا

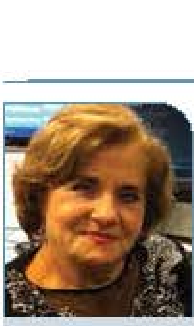
تتقارب مع «ألف ليلة وليلة» في بعض أساليب السرد ورمزية أسماء الأبطال وتوظيفها في النص



يعكس تجليات التبادل الروحي والثقافي

معرض معهد العالم العربي في باريس

يكشف ملامح تأثير الحضارة الإسلامية في إفريقيا



هدى الزين

من دكار إلى زنجبار، ومن تمبكتو إلى هرار، رحلة تاريخية قدمها معهد العالم العربي في معرض، يعكس تجليات الحضارة الإسلامية لمجتمعات ترسخت عبر ثلاثة عشر قرناً من التبادل الروحي والثقافي مع شمال إفريقيا والشرق الأوسط، يتجلى هذا التبادل من خلال الآثار والعمارة والتراث غير المادي والفن المعاصر، ونراه في هذا المعرض الذي يقدم للمرة الأولى في عاصمة الثقافة الفرنسية منتشراً على مساحة (١١٠٠) متر مربع، عارضاً لزواره ما يقارب (٣٠٠) قطعة تشهد على الثراء الفني والثقافي لممارسة الإسلام في إفريقيا، ويشهد المعرض توافد جمهور كبير من الزوار قبل أن يقفل أبوابه في نهاية شهر يوليو من هذا الصيف.



في بداية مسار المعرض، يسافر الزائر عبر العصور والبلدان منذ فترة بدايات دخول الإسلام إلى إفريقيا في جنوب الصحراء الكبرى في القرن الثامن الميلادي، حيث تصبح الصحراء مكاناً هاماً للتبادل والتنقل والإبداع، وبفضل شبكات التجارة والتواصل، يحملنا المعرض إلى ثلاثة فضاءات متميزة تتشارك في تاريخها وأشكالها الفنية: القرن الإفريقي مع وادي النيل، ثم المنطقة الساحلية، وبعدها غرب إفريقيا. وسنرى هنا كيف عبر الإيمان الديني عن نفسه ومازال يعبر عنها حتى اليوم.

تنتقل بنا المرحلة الثانية في المعرض إلى العمارة الدينية وطقوس العبادة وممارسة التقاليد. وتقودنا أفلام الفيديو المعروضة فيها إلى قلب الروحانية الصوفية في إفريقيا.

افتتاح رسمي للمعرض من قبل الرئيس الفرنسي السابق هولاند بحضور رؤساء الدول الإفريقية، وكان الرئيس الفرنسي السابق فرانسوا هولاند قد افتتح معرض «كنوز الإسلام في إفريقيا» في معهد العالم العربي في الرابع عشر من إبريل الماضي، والذي يمتد حتى نهاية شهر يوليو (٢٠١٧) بحضور رؤساء موريتانيا ومالي وبوركينا فاسو، وملك المغرب.

وقال هولاند في كلمته إن «هدف هذا المعرض الذي يستضيفه معهد العالم العربي، الذي يحتفل بثلاثين عاماً على تأسيسه، هو هدف فني وسياسي. ومحوره إظهار انتشار الإسلام في إفريقيا الساحلية وعلاماته في الإنتاج، بما فيه الجاذب الفني الحديث. وفي هذا المعرض أعمال لم يسبق أن عرضت من قبل للجمهور، منها مخطوطات مكتبة تمبكتو التي تمثل رمز الإسلام المنفتح الجامعي خلال قرون، ورمزاً لما حصل من عمل تخريبي وتدميري، وكان أساسياً أن نحمي هذه الكنوز.

عبرت القطع الفنية التي عرضها معرض كنوز الإسلام في إفريقيا من تمبكتو إلى زنجبار، عن انتقال الثقافة العربية الإسلامية إلى هذه المجتمعات عبر الحرف والأشغال اليدوية، وتجليه في الأثواب المطرزة والحلي الفضية والتمائم الجلدية لدى الطوارق، كما تعكس المعروضات التنوع والإبداع في ثلاثة فضاءات متميزة، تتشارك في تاريخها وأشكالها الفنية: القرن الإفريقي مع وادي النيل، ثم المنطقة الساحلية، وبعدها غرب إفريقيا. وكيف عبر الإيمان الديني عن نفسه ومازال يعبر عنها الآن.

كنوز إسلامية عبر ثلاثة عشر قرناً في القارة السمراء

افتتحه الرئيس الفرنسي السابق هولاند بحضور رؤساء دول إفريقية



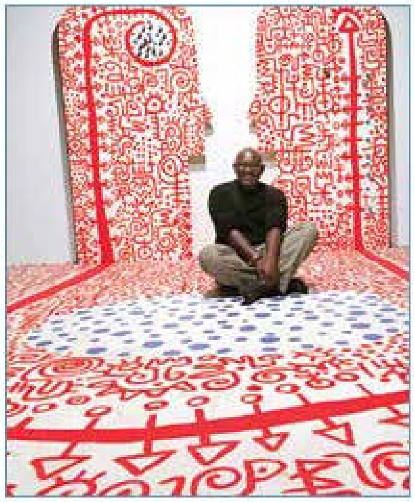
هولاند مع الرؤساء الأفارقة

وفي المرحلة الثانية في المعرض، نتعرف إلى فن العمارة الدينية وطقوس العبادة والعادات. وتقودنا أفلام الفيديو المعروضة فيها إلى قلب الروحانية الصوفية في إفريقيا. أما الجانب الثالث من المعرض فيعنى بنتاجات الحضارة الإسلامية في إفريقيا، عبر اللغة العربية حيث تُشكل الكتابة صلة الوصل بين أقسام المعرض كلها، فهي التي أتاحت انتشار النصوص الدينية المقدسة، كما أنها تشير أيضاً إلى خصوصيات محلية في ميدان الخط العربي في القارة الإفريقية، حيث انتشر الإسلام عن طريق الكتابة، رغم أن النصوص الأولى المكتوبة بالعربية ظهرت متأخرة بقرون عدة، ويمكن استكشافُ الألواح الخشبية الخاصة بحفظ القرآن المستقدمة من السودان، وكينيا، والصومال وموريتانيا.

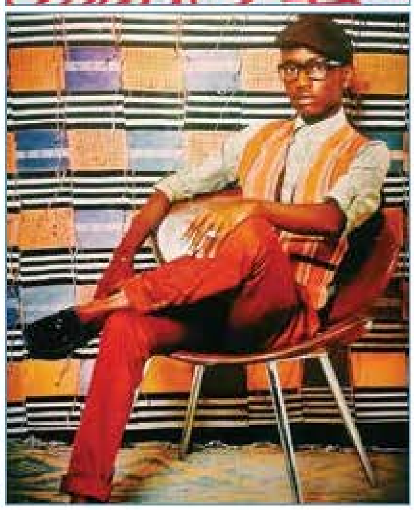
كما عرضت مخطوطات قديمة تشير إلى ظهور المراكز العلمية والدينية على يد علماء أفارقة وعرب في تمبكتو وآرار في إثيوبيا، وكانو في نيجيريا، وهي تتضمَن مصاحف وكتباً دينية وعلمية تعود إلى تلك الحقبة وتعرض لأوَل مرة.

يظهر المزج بين التراث والفن المعاصر عملاً ناجحاً، من خلال لوحة الفنان المالي عبدولاي كونات، التي تمثل مدينةً وسماءً مظلمةً يزيّنها السيفُ العربي.

كما تشير أعمال أخرى قادمة من شرق إفريقيا الى العلاقة التجارية بين الأفارقة والمسلمين، في تركيبة تضم أنواع اللباس الإفريقي ونظيره المستقدم من الوطن العربي.









من لوحات المعرض

أما المصورة الإيطالية المسلمة ميمونة كيريسي، فقد حاولت من خلال صورها التركيز على ثيمة السلام، التي يجسدها معرض «كنوز الإسلام بإفريقيا» بهدف التعريف بإسلام التسامح والسلم للغرب، في حين مازالت تكتسح التيارات المتطرفة دول جنوب الصحراء.

يضم أعمالاً ومخطوطات لم تعرض من قبل على الجمهور تمثل رمز الإسلام المنفتح والجامع



مشهد لباريس من داخل معهد العالم العربي



نشر الحضارة العربية الإسلامية في إفريقيا

وعبر عن هدف المعرض الفني والسياسي رئيس معهد العالم العربي جاك لانج قائلاً: إن هذه التظاهرة تهدف إلى كسر الصور النمطية والجهل في الغرب بشأن مزاعم انتشار الإسلام بالقوة، وإنها تبرز الوجه المشرق للإسلام، بوصفه ديناً انتشر سلمياً وليس عبر العنف كما تفعل حالياً «الجماعات الإرهابية المنتشرة في دول الساحل والصحراء».

موضحاً أن المعرض يهدف إلى دق ناقوس الخطر من أجل حماية التراث الإسلامي في إفريقيا من التدمير على يد «الجماعات المتطرفة». ومن هذا المنطلق خصص المعرض جناحاً خاصاً بالفن الإفريقي الإسلامي، يشرح كيف أن المسلمين لم ينشروا فقط الدين، ولكنهم ساهموا في نشر الحضارة العربية الإسلامية في إفريقيا، ولعبوا دوراً هاماً في إثراء الحضارة الإفريقية وإغنائها، فظهرت بنايات ومساجد ذات عمارة إفريقية محضة، كما ظهرت أشكال من الخطوط الإفريقية التي طورها مسلمون أفارقة لكتابة القرآن الكريم.

إضافة إلى ظهور نوع من السجاد الإفريقي والأزياء الإفريقية، التي تحترم الذوق العام والدين والخصوصيات المحلية. كما تجلى أيضاً من خلال فن العمارة والأزياء الجميلة، إضافة إلى ظهور المراكز العلمية والدينية على يد علماء أفارقة وعرب، في تمبكتو وآرار وفي إثيوبيا ونيجيريا وكانو، ابتداء من القرن السادس عشر، حيث لعبت دوراً مهماً في نشر الإسلام والعلوم الأخرى، وتعكس المخطوطات النادرة لمصاحف وكتب دينية وعلمية تعود إلى تلك الحقبة التاريخية والتي تعرض لأول مرة.

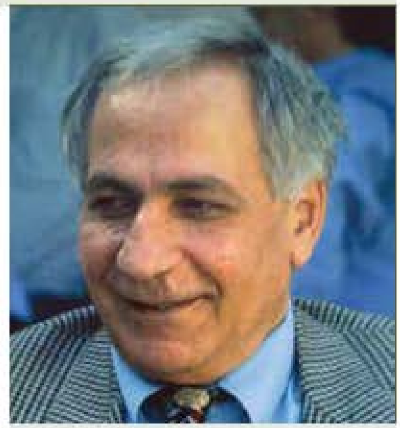
وقد كرم المعرض، في جميع أقسامه، الفن المعاصر شاهداً على تاريخ هذه التبادلات الغنية، ونلتقي عدداً من كبار الفنانين مثل رشيد قريشي وحسن موسى وعبدولاي كوناتيه ويوسف ليمود وآيدا مولونيه، دليلاً على الحيوية التي يعيشها المشهد الفني الإفريقي في وقتنا الحاضر.

شكلت اللغة العربية صلة الوصل بين أقسام المعرض حيث انتشر الإسلام عن طريق الكتابة

المعرض يمزج بين التاريخ والفن المعاصر ويعرف الغرب بإسلام التسامح والسلم



قطع نادرة في المعرض



شعيب ملحم

يربحها الأقوياء ويخسرها الضعفاء

العولمة

إيجابياً وسلبياً

كتب العديد من المفكرين وأصحاب الاختصاص والبحث في شتى العلوم الاقتصادية والاجتماعية عن «العولمة»، وما هي سلبياتها وإيجابياتها على المجتمعات والشعوب، وتأثيرها بخاصة في ما يعرف بالدول النامية، وبتأثير هذه العولمة تصبح هذه الدول أفراداً ومجتمعات تحت سيطرة الدول الأغنى والأقوى، بشكل مباشر أو غير مباشر. لأنها ببساطة تملك وسائل التحكم والسيطرة بكل تقنياتها الحديثة ونشرها في كل أنحاء العالم.

المؤرخون، عادة ما يطلقون على فترات زمنية محددة، سواء كانت طويلة أم قصيرة، يطلقون عليها أسماء مثل عصر «البرونز» القديم، إلى عصر الذرة، مروراً بعصر التنوير (وعصر الفضاء)، والآن عصر العولمة أو الاتصالات.

والملاحظ أن الانتقال من عصر إلى عصر في التطور الإنساني كان يحتاج إلى مئات، وبعضه إلى آلاف السنين، أي منذ فجر التاريخ حتى الآن. لكن ما نشهده اليوم، خاصة في القرن الأخير، هو تسارع عملية التطور والانتقال خلال عقد أو عقدين من الزمن من عصر إلى آخر، بفعل التطور اليومي في الاكتشافات والاختراعات على كافة المستويات المادية والفكرية. والتي ربما ستنقلنا إلى عصر آخر في بضع سنوات قادمة، لا نعرف ماذا سيطلق عليه المؤرخون، الذين يختارون الاسم بعد أن ينجز البشر مهمتهم وينتقلوا إلى مجال آخر. إذاً نحن في عصر العولمة أو الاتصالات.

لكن السؤال: هل العولمة حالة جديدة على العالم، أم أنها قديمة قدم المجتمعات نفسها، وأنها وجدت مع كل الحضارات القديمة والحديثة. وأن الاختلاف في هذه العولمة بين الأحقاب والعقود، هو في سرعة الاتصال والتواصل، من حيث البطء والسرعة، يضاف إليها المساحة الجغرافية أيضاً.

إذا كانت «السرعة» هي المقياس الأكثر وصفاً وتوصيفاً للعولمة حالياً، مضافة إليها كمية المعلومات ونوعيتها، وأيضاً قدرة التأثير والتغيير، فإن هذه السرعة في الماضي القديم والقديم جداً كانت تقاس بسرعة «الراجل» ومن ثم بالحصان أو الفارس، ومن بعدها تسارعت إلى عصر البخار، حتى وصلت إلى ما نحن عليه وفيه.

الحضارات والمجتمعات القديمة، وفق هذا المنطق والتعبير، كانت تتواصل ببطء سواء سلمياً، أو عن طريق الغزو والاحتلال، فالحروب على بشاعتها قديماً وحديثاً، أسهمت في إيصال وسائل فكرية وثقافية وأسلوب حياة إلى مجتمعات أخرى، وفرضت القوى العظمى والمتصارعة في الأزمنة الغابرة معتقدات ونظماً إدارية واقتصادية على المجتمعات التي وقعت تحت سيطرتها، وانتقلت إلى هذه المجتمعات الغازية والمغزوة، بطريقة واعية أو غير واعية، أساليب جديدة في الفن والثقافة والعمارة وطرق الزراعة وغيرها.

ولعل الحضارات القديمة في الشرق الأوسط أو الأدنى خير دليل على ذلك، ابتداء من السومريين والبابليين والحضارة المصرية، فهي مثال واضح على عولمة بدائية، فقد انتقلت عبادات آلهة وطقوس كهنوتية من منطقة إلى أخرى بفعل الغزو والتناحر المستمرين بين هذه الحضارات، وهو ما دلت عليه الحضارات الحديثة وحتى الملاحم والوصايا، والحضارات التي تلتها كالحضارة الإغريقية والرومانية، ولعل غزو الإسكندر المقدوني للإمبراطورية الفارسية حين ذاك أحد الأدلة التي تبرهن عن عولمة ناشئة. وهذا ما حصل أيضاً في حضارات الصين والهند ووصلت آثارها أيضاً إلى الشرق الأوسط وحوض البحر المتوسط.. أليس «طريق الحرير» أحد تجليات هذا التواصل؟

كان الانتقال من عصر لآخر في التطور الإنساني يحتاج إلى مئات أو آلاف السنين

ما نشهده اليوم هو تسارع عملية التطور والانتقال خلال عقد أو عقدين من الزمن

بالانتقال زمانياً ومكانياً إلى العصور الوسطى، فإن الحروب الدامية التي شهدتها أوروبا المنقسمة إلى إمارات وإقطاعيات وسلطة كنسية شبه مطلقة، انتشرت فيها كتابات المفكرين والفلاسفة التنويريين للخروج من ذاك الواقع المستبد سياسياً ودينياً، وعلى رغم أن إيصال هذه الأفكار كان صعباً، فإن هذه الأفكار انتشرت وأدت إلى بداية تفكير ورؤية جديدة للإنسان وعلاقته بالدين والدنيا، ونشوء فكرة المواطن والوطن والدولة الحديثة التي تطورت إلى ما نحن عليه الآن، بعد مخاضات عسيرة ومؤلمة ودموية أيضاً.

انتشار هذه الأفكار، كان بشكل أو بآخر صورة من صور العولمة، التي أنتجت تغييراً هائلاً في مجتمعاتها وفي المجتمعات الأخرى بنسب متفاوتة.

ولأن التواصل وسرعة الاتصال من محددات العولمة، فإننا نجد أن ربط القارات القديمة، وتحديداً أوروبا وآسيا بممرات مائية تختصر المسافات فيما بينها، ولو لأسباب تجارية واقتصادية، كان باباً جديداً لتطوير العولمة، وقناة السويس التي تربط البحر المتوسط بالبحر الأحمر ومن ثم بالمحيط الهندي، تعبير عملي لإنجاز سرعة التواصل بين هذه المناطق المتباعدة، وتختصر مسافات الدوران حول القارة الإفريقية ورأس الرجاء الصالح في أقصاها.

لقد كان «فرديناد دي ليسبس» الفرنسي الهوية، والمنتمي إلى ما عرف آنذاك بالاشتراكية الطوباية «السان سيمونية» نسبة إلى داعيتها سان سيمون، كان دي ليسبس هذا هو راعي ومهندس فكرة قناة السويس. وكذلك قناة (بنما) فيما بعد في أمريكا الوسطى، وفي التبريرات التي قدمها للجهات المعنية لدعم مشروعه، كانت عولمة مقنعة ومخفية نستطيع الآن تفسيرها.

فحيث تصل البواخر، يمكن أن تصل الجيوش أيضاً، وحيث تختصر المسافات والزمن يمكن للسيطرة أن تتمدد وتتوسع، ولهذه العولمة مآساتها التي تجلت بالنهب الاقتصادي والاستعمار بكل أشكاله المكروهة، في الماضي، كما في الحاضر.

ألم يجهز كريستوف كولومبس حملته البحرية للوصول إلى الهند عبر أقصر الطرق، فقد اعتقد أنه سيصل إليها بالإبحار غرباً في المحيط الأطلسي، فكان أن اكتشف قارة جديدة هي القارة الأمريكية، ولم يصل إلى الهند أبداً؟ أليست الفتوحات العربية والإسلامية على امتداد العالم القديم، ونشر الدين الإسلامي والثقافة الإسلامية في مجتمعات مختلفة لغوياً وعرقياً شكلاً من أشكال العولمة، سواء بالفتح أو الدعوة؟

مجدداً نقول إن اختصار المسافات والزمن والسرعة في الوصول والتواصل، جزء مهم من عملية العولمة بطئاً أو سرعة، بغض النظر عن المضامين السلبية والإيجابية التي تنتج عن هذه العملية. وتلك قضية تحتاج إلى بحث ونقاش أوسع.

فالعولمة عبر القرون القديمة السابقة، كانت محدودة الفاعلية، ومع تسارع التقدم البشري في إنتاج المعرفة في العلوم والثقافة والاختراعات وغيرها، زاد من تأثير العولمة في كافة المجتمعات حتى وصلت الآن إلى حدود لا يمكن لأي مجتمع أن يقف في وجهها، أو أن يحدد آثارها.

في عصر كهذا الذي وصل مؤخراً إلى عولمة الفضاء، والتنافس الشديد بين الأقوياء في هذا العالم تركوا بعضاً من الأرض لمن يحاولون اللحاق، أو على الأصح الالتحاق بهم. والقوة الاقتصادية هي أحد أوجه المنافسة الشديدة بين هذه القوى، ولكنها وحدها لا تكفي للتأثير في المجتمعات الأخرى، وإلا لكانت الصين واليابان بعراقتهما الحضارية قد سيطرتا على العالم بقوة اقتصاديهما وتأثير منتجاتهما المتنوعة في كافة أصقاع الأرض. وبينما نجد أن الولايات المتحدة الأمريكية، سواء أحببنا أم كرهنا، تنشر سيطرتها عبر كل الوسائل على مقدرات وسلوكيات مجتمعات عالمية بكاملها، فشبكات إعلامها وحدها تستطيع أن تسيطر على أغلبية الرأي العالمي وتغير من اتجاهاته، بحسب السياسات التي تريدها الإدارة الأمريكية. بينما تعجز دول أوروبا بكاملها أن تصنع ذلك، لا بل إنها تجاريها في هذا الاتجاه.

وهناك أمثلة كثيرة وبسيطة لكنها معبرة عن هذه الهيمنة، ابتداء من انتشار المأكولات السريعة «ماكدونالد» وأمثاله، ولباس «الجينز» وليس انتهاء بثقافة أفلام هوليوود ونموذج ناطحات السحاب وهذا ما عجزت عنه دول كبرى، بما فيها دول أوروبا «القارة العجوز» التي أصبحت شبه ملحقة بالعولمة الأمريكية.

العولمة ليست شراً مطلقاً، أو خيراً مطلقاً، حالها كحال أي قفزة حضارية كبرى، وهناك فرق بين الوقوف في وجهها ومحاربتها، وبين التصدي للقوى التي تستخدمها من أجل الهيمنة.

إن الشعوب غير القادرة على استيعاب التطور، وخلق نماذج متطورة في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية، تضع أعذاراً واهية في عدائها المطلق للعولمة، بدعوى المحافظة على الخصوصية. هذه الشعوب تخشى من كل جديد يهدد استقرارها الوهمي وسباتها العميق، وحركتها البطيئة في عالم يتسارع إيقاعه كل يوم.

العالم لم يعد قرية صغيرة كما يقال، إنه هاتف صغير تضعه في جيبك...!!!

اختصار المسافات والزمن والسرعة في الوصول والتواصل جزء مهم من عملية العولمة سلباً وإيجاباً

العولمة ليست شراً مطلقاً أو خيراً مطلقاً إنما هي قفزة نوعية حضارية كبرى يجب أن لا نخشاها

كاتب إسباني بروح عربية

خوان غويتيسولو

عرف بمناصرته للإسلام والعرب

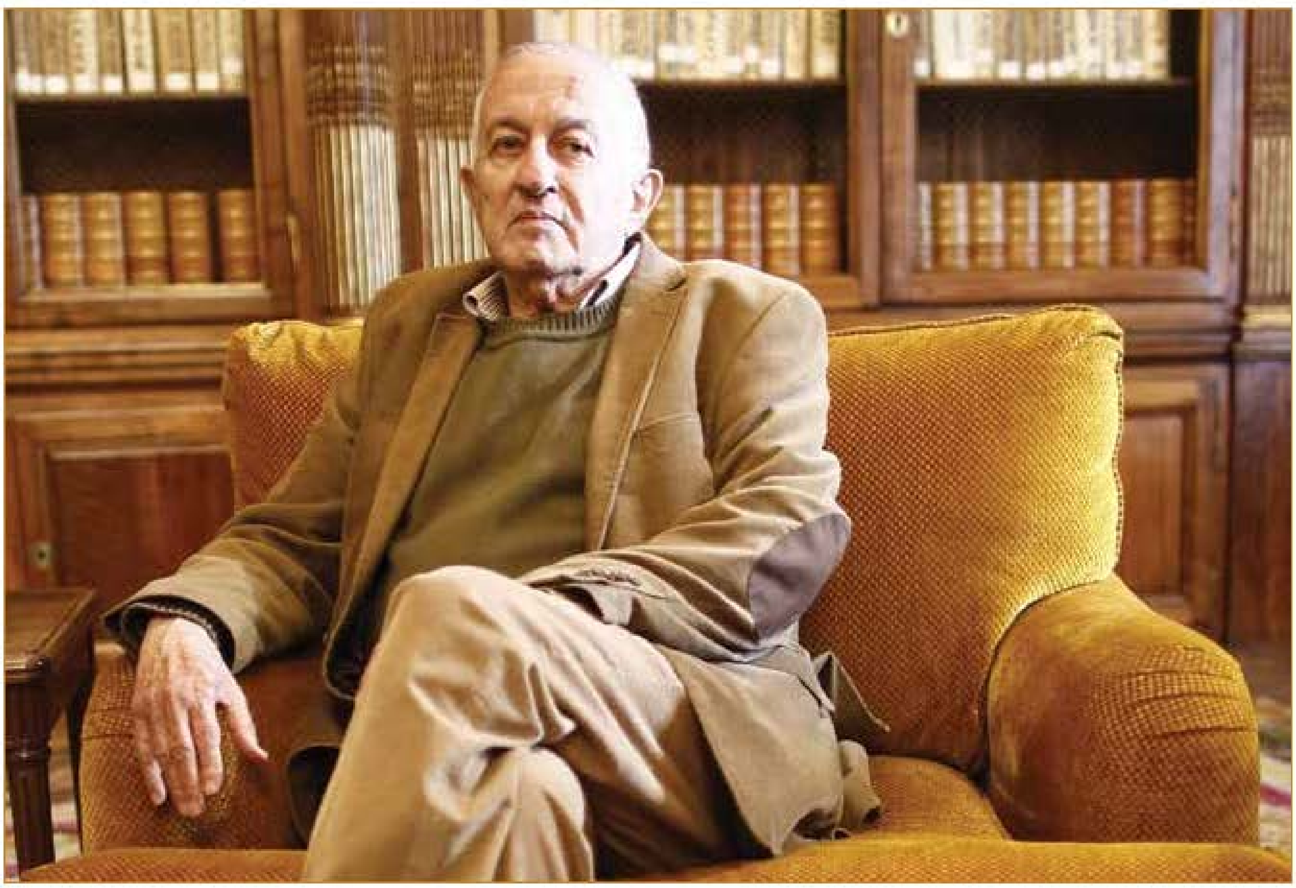
كاتب معروف بقضاياه المناصرة للإسلام والمسلمين وللقضية الفلسطينية، وهو من عائلة مثقفة، فإخوته أدباء إسبان كبار، إذ يعد أخوه لويس غويتيسولو أحد أشهر الكتاب الإسبان، وكذلك أخوه الشاعر المعروف أوغستين غويتيسولو.



ضياء حامد

كانت برشلونة على موعد مع ميلاد أهم مفكر من مفكريها (٥ يناير سنة ١٩٣١). بعد دراسته بثانوية اليسوعيين ودراسة القانون بجامعة المدينة؛ اتخذ من باريس مقراً لمنفاه الاختياري بعد أن ضيق عليه فرانكو مجال حريته، حيث انضم إلى مجلة (رواية جديدة) ومجلة (تيل كيل) بعد التعرف إلى مندوبيها. اشتغل في باريس كمستشار أدبي في مطبعة جاليمار. كما عمل أستاذاً في جامعات بوسطن ونيويورك.

أحس خوان بالاختناق داخل بلده إسبانيا، ولهذا قرر الهجرة إلى باريس التي استقر فيها منذ سنة (١٩٥٦) وبدأ يتحول بالتدريج إلى نجم من نجوم المشهد الثقافي الباريسي. لكن لقاءه بجان جينيه كان نقطة تحول في مساره، حيث انتبه بتعرفه إلى جينيه إلى نموذج الكاتب الذي يحلم بأن يصيره، كما اكتشف أن الأضواء الباريسية بدأت تبعده عن طموحه العميق في كتابة أدب حقيقي يشتغل بقلق الإبداع وليس بهواجس الشهرة والذيوع، لهذا احتاج خوان إلى مسافة معقولة لينجز مشروعه الأدبي والثقافي الكبير. جاء إلى طنجة عام (١٩٦٥)، وفي عام (١٩٧٦) زار مراكش واختارها منذ ذلك الحين مقاماً له وصارت مراكش مدينته. وصار خوان يشتغل يومياً بالقراءة والتأليف قبل أن يخرج كل مساء إلى ساحة جامع الفنا ليأخذ قهوته مع أصدقائه الذين ليسوا سوى حكواتيي



الساحة الشهيرة، وبعض من صناع فرجتها من رواد موسيقا (كناوة) الشعبية.

جمع خوان الذي كان يعيش بين باريس ومراكش بين الثقافة العربية والإسلامية والأندلسية، والإسبانية واللاتينية والفرنسية، ثم زاد عليها الإنجليزية عندما درس في أمريكا. حصل عام (١٩٩٣م) على جائزة نايلي زاكس. ويصنف نفسه ضمن المستعربين الحاملين همّ الثقافة والتراث الإنساني، ومن ضمنها الثقافة العربية.

توزعت أفكار غويتيسولو ضمن عدة مؤلفات أدبية نقدية وإبداعية وسياسية ثقافية واجتماعية، منها: «الإشارات» و«مطالبات الكونت السيد خوليان» و«لمحة بعد المعركة» و«إصلاحات الطائر المنعزل» و«الجزائر في مهب الإعصار»، لكن أشهر كتبه هو كتابه المترجم للعربية (إسبانيا في مواجهة التاريخ) حيث أبرز فيه خصائص الثقافة العربية ودورها في نشر ثقافة التسامح والتقريب بين الشعوب. وقد عمل على تقريب ثقافة العرب والمسلمين وحياتهم إلى القارئ الأوروبي عموماً، وإلى القارئ الإسباني خصوصاً في كتابه (من دار السكة إلى مكة)، وبهذا نال خوان لقب السفير الثقافي العربي في العالم بكل جدارة واستحقاق لذلك لا نستغرب حين اعتبره الكثيرون أكبر كاتب إسباني في العصر الحديث، وعده آخرون أحد أكبر الكتاب في التاريخ الإسباني منذ بدايته.

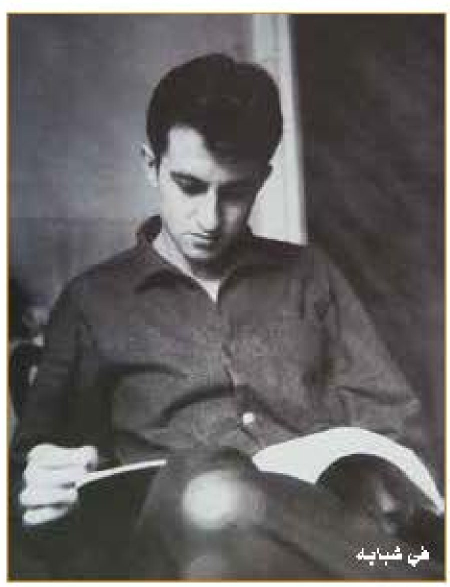
إقامة خوان الهادئة والسعيدة في مراكش، لم تمنعه من خوض أكثر من معركة وعلى أكثر من جبهة. روايته (دون خوان) أثارت جدلاً كبيراً في إسبانيا، حيث فضح فيها خرافات وأساطير وحماقات التطرف العرقي الإسباني، الذي لا يريد الاعتراف بأهمية الدور العربي الإسلامي في بناء الشخصية الإسبانية. وفي كتابه (وقائع إسلامية) عاد ليدافع عن محورية الدور العربي الإسلامي في تاريخ إسبانيا، منتقداً بشدة القيم الرسمية الكاثوليكية التي قامت عليها إسبانيا في عهد فرانكو، وظلت ترهن الوجدان الإسباني حتى اليوم.

في سيرته الذاتية (ملوك الطوائف) تحدث عن لقائه بالثقافة العربية الإسلامية ودور هذه الثقافة في بلورة تجربته الأدبية. أما روايته (الأربعينية) أو (برزخ): فجاءت عملاً عجيباً من أربعين فصلاً، جعلت النقاد الإسبان يلقبونه على إثرها بـ(دانتي الجديد) ومن خلال هذه الرواية التي شكلت ساحة جامع الفنا نواتها المركزية، كشف خوان عن مدى تعمقه في معرفة التصوف الإسلامي.

كما تعتبر روايته (فضائل الطائر المتوحد) من أصعب رواياته، ولا يمكن فهمها دون الرجوع إلى ابن عربي وابن الفارض. أما (أسابيع الحديقة): فهي رواية مركبة من حكايات متتالية هي من صميم حياة خوان المراكشية، مع العلم أن غويتيسولو كتبها إجلالاً للأدب الإسباني لكن انطلاقاً من بيئة شعبية عربية.



يكرمه الملك فيليب



في شبابه

لقاؤه بجان جينيه حول مساره وتعرف إلى الأدب الحقيقي

في مراكش صادق الحكواتية وصناع ورواد موسيقا «الكناوة» الشعبية

في جل كتاباته عمد إلى نشر ثقافة التسامح والتقريب بين الشعوب

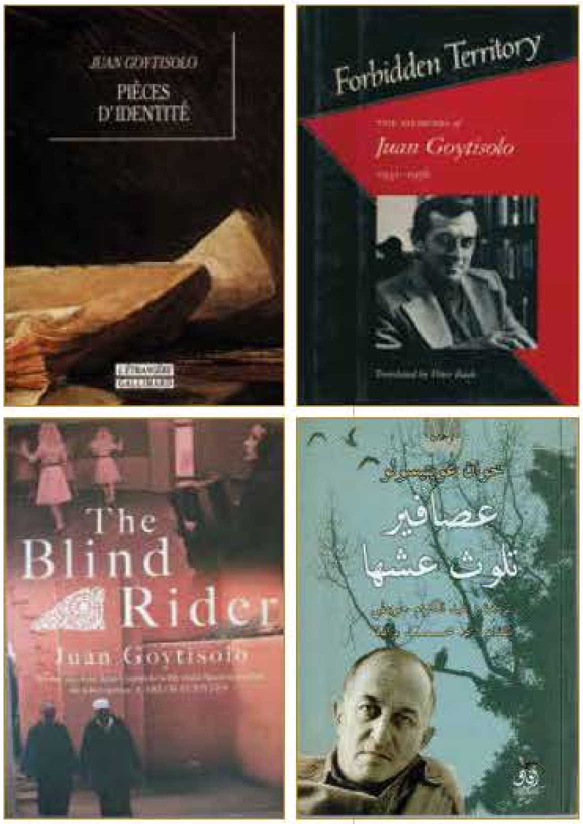
أزعج خوان غويتيسولو الحياة الثقافية الإسبانية، وزرع فيها قلقه الفكري حين حفر في ذاكرتها وأخرج مسكوكاتها وجرها قسراً إلى الاعتراف بماضيها الإسلامي، وإن سبب له عمله هذا غضب جل المثقفين المهووسين بثقافة الانحياز. كما نال جائزة سيرفانتس تقديراً لأعماله الإنسانية العالمية.

استطاع أن يفك عقدة المثقف الإسباني تجاه تاريخ إسبانيا الإسلامية، وتجشم خطورة جلد الذات حين مساءلته عن الدور التاريخي للحياة الثقافية الإسبانية التي تنكرت لأهم مكون من مكونات الذاكرة المشكلة لهويتها التاريخية والحضارية «ثقافة المورو» المزعجة للذات الثقافية الإسبانية. كما وقف خوان في وجه الدكتاتوريات بجميع أشكالها، وحز في نفسه ما آلت إليه الجزائر إبان سيطرة الفوضى والإرهاب، وكان كتابه «الجزائر في مهب الإعصار» أقوى سند للديمقراطية وحق الشعوب المستضعفة في تقرير مصيرها وتحقيق رغباتها في اختياراتها السياسية والإيديولوجية. وحين استبد الصرب بيوغوسلافيا وجروا البلاد إلى حرب أهلية طاحنة، وقف خوان بكل جرأة ليفضح نفاق السياسة الغربية تجاه البوسنيين ووجه نداءات إلى المجتمع الإنساني للتدخل الفوري لحل أزمة البوسنة سياسياً واجتماعياً.

وفي مراكش دعا وبكل جرأة منظمة اليونسكو إلى رعاية الثقافة الشفهية والتراث الإنساني الذي تزخر به المدينة العتيقة، مع إيلاء أكبر اهتمام لتنميتها حضرياً واجتماعياً. وقد صنفت مراكش إبانها ضمن الآثار الإنسانية الخالدة التي ترعاها المنظمة.

وقد بين بالإحصاءات الدقيقة أن نحو أربعة آلاف كلمة عربية تشكل القاموس اللغوي الإسباني الحالي بفضل جهود المستعربين الإسبان الذين تعلموا العربية وتكلموا بها زمن الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس.

كانت علاقة خوان بالجوائز دائماً تثير انتباه النقاد والصحافة الثقافية الإسبانية. حين منحته وزارة الثقافة قبل سنوات الجائزة الوطنية الإسبانية في الأدب وقيمتها (٤٠) ألف يورو، بدا غير مكترث بهذا الاستحقاق الأدبي الرفيع، بل وتعامل معه ببرود حيث صرح حينها بأن هذا الفوز كان سيسعده لو تم قبل ثلاثين سنة.



من مؤلفاته

وحصل خوان على عضوية اتحاد كتاب المغرب، وصار يقدم نفسه للعالم ككاتب مراكشي ويردد في حواراته الصحافية أنه (ابن جامع الفنا)، لهذا لم يكن عبثاً أن يردد أمام ملك إسبانيا وهو يتسلم جائزة سيرفانتس، أنه يتشرف بإهدائها إلى سكان مدينة مراكش الذين احتضنوه بكل مودة ورحبوا بشيخوخته المتعبة.

توفي خوان غويتيسولو في (٤ يونيو ٢٠١٧) عن عمر يناهز الـ(٨٦) عاماً وقد نعاه اتحاد كتاب المغرب، الذي اعتبر أنه بوفاة خوان غويتيسولو، فقد العالم الثقافي والإبداعي والإنساني رمزاً كبيراً من رموز الثقافة والفكر والإبداع والنضال وحقوق الإنسان في العالم، وصوتاً من الأصوات الكونية المدافعة عن حوار وتلاقح الحضارات والثقافات.


في منزله بمراكش

ركز على الدور العربي الإسلامي في بناء الشخصية الإسبانية ودافع عن محوريته في ثقافتها

صنف ضمن المستعربين الحاملين هموم الثقافة والتراث الإنساني

جبل الإبداع الأردني

«اللويبدة»

قلعة الثقافة ومنارة الفنون





خالد سامح

هو بمثابة قلب المدينة النابض بالثقافة والفن والإبداع وكل أسباب الحياة.. إنهُ جبل اللويبدة؛ أعرق وأهم أحياء العاصمة الأردنية عمّان المطلة على المدينة، والذي يضم أهم المراكز الثقافية المحلية والأجنبية في الأردن، ولا عجب أن يعرف باسم «جبل الثقافة»؛ فقد بات نقطة جذب ثقافية ليس فقط للأردنيين، وإنما للعرب والأجانب الوافدين، فهو يضم العديد من صالات العرض التشكيلية والمحترفات الفنية والمؤسسات المعنية بالفكر والإبداع، وسكنه العشرات من المثقفين الأردنيين والعرب.



مع بدايات القرن العشرين بدأت عمّان بالتوسع والازدهار، لاسيما بعد تأسيس أول مجلس بلدي لها (١٩٠٩)، وقد وفد إلى المدينة عشرات العائلات الشامية والفلسطينية واللبنانية والأردنية، وكان جبل اللويبدة مع منطقة وسط البلد وجبل عمان وجبل القلعة، من أبرز المناطق التي استوطنتها العائلات المهاجرة، وانتشرت على سفوح الجبل المنازل الحجرية المميزة بمعمارها الفني الفريد، والذي يجمع بين فنون العمارة التركية والعربية، مع تأثيرات واضحة لنمط البناء في جبل لبنان بصورة خاصة. وبعد اتخاذ عمان عاصمة للدولة الحديثة عام (١٩٢١)، تضاعفت أهمية «اللويبدة» وأسست فيه بعض الدوائر الحكومية، وشهد ولادة الطبقة البورجوازية الأردنية؛ حيث ضم أفخم قصور العاصمة آنذاك.

نظراً لموقعه المتوسط وهدوئه، فقد انطلقت منه المؤسسات الثقافية والفنية سواء الرسمية أو الخاصة، وفيه حالياً المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، ورابطة الكتاب الأردنيين، ورابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين، والجمعية الفلسفية الأردنية، ومؤسسة خالد شومان للثقافة والفنون (دارة الفنون) ودار الأندي، ومديرية الفنون والمسرح التابعة لوزارة الثقافة، ونقابة الفنانين الأردنيين، والمركز الثقافي الفرنسي، والمركز الثقافي الإيطالي، ومركز اللغات الحديثة، وغيرها من المنابر والمحافل الفكرية والإبداعية.

ولد في جبل اللويبدة وعاش فيه نخبة من المثقفين والمبدعين الأردنيين، شعراء وروائيين ومفكرين، ومنهم الكاتب الأردني الراحل مؤنس الرزاز (١٩٥١-٢٠٠٢)، وهو ابن المفكر العروبي منيف الرزاز، ومن أشهر أعماله الأدبية في الرواية: «أحياء في البحر الميت»، «اعترافات كاتم صوت»، وله مسرحيات ومجموعات قصصية ودراسات. سكن الحي كذلك الروائي والمفكر الأردني الراحل غالب هلسا (١٩٣٢-١٩٨٩)، وتحدث عنه في روايته الشهيرة «سلطانة».

وممن سكنوا الحي كذلك، القاص

منبر ومجمع ثقافي فني جاذب للأردنيين والعرب والأجانب في عمّان

يضم صالات العرض التشكيلية والمحترفات الفنية والمراكز والمؤسسات المعنية بالفكر والإبداع



بيوتها تنتشر على سفوح الجبل


أحد مباني جبل اللويبدة

محمد طملية والروائي جمال ناجي والقاص بدر عبدالحق والمسرحي نبيل الخطيب، وغيرهم من المبدعين، وشهد الحي كذلك منذ بدايات تسعينيات القرن الماضي، حضوراً كثيفاً للمثقفين العراقيين؛ حيث يسكن فيه حالياً عدد من التشكيليين والكتاب، وأبرزهم صدام الجميلي وعلي السوداني.

وللعديد من التشكيليين الأردنيين محترفات فنية في الجبل، ومنهم: رائد الدحلة وعصام طنطاوي وعبدالعزيز أبو غزالة وعماد أبو حشيش وكمال أبو حلاوة وغسان مفاضلة، وغيرهم..

تتعدد صور انفتاح جبل اللويبدة على آفاق ثقافية وإنسانية رحبة وثرية، فالحي العريق بات المقصد الأول للأجانب من الجنسيات كافة عند بحثهم عن بيوت للسكن، وكذلك يؤم مقاهيه ومؤسساته الثقافية الأجانب المقيمون في عمان على مدار ساعات النهار؛ ما منحه صبغة كوزموبوليتية، ومن المعروف أن المدن الكوزموبوليتية هي تلك التي يقطنها الأجانب والوافدون بكثرة، وتختلط فيها العديد من الثقافات والأنماط الحضارية والإبداعية والفنية، وقد عرفت بعض مدن الشرق كبقع كوزموبوليتية نشطة وأشهرها القاهرة والإسكندرية وبيروت.. والآن تأتي عمّان لتحتل موقعاً مميزاً وتصبح «مدينة عالمية» بحسب الكثير من الدراسات الغربية المتخصصة، وذلك لأجواء الأمان والاستقرار وحرية الاستثمار فيها.

تحت هذا العنوان يكتب الفنان والناقد المسرحي والتشكيلي الأردني غسان مفاضلة لـ(الشارقة الثقافية) عن جبل اللويبدة كمكان حميم ضم كوكبة من المبدعين، حيث قال: «تعرفت إلى جبل اللويبدة وأقمت فيه منذ منتصف ثمانينيات القرن الماضي، حين كنت طالباً في الجامعة الأردنية. كان الجبل حينها أشبه ما يكون بقرية صغيرة مزروعة وسط مدينة عمّان؛ كانت المحلات التجارية على قلتها تغلق مبكراً في المساء، وتخلو الشوارع في الوقت ذاته من حركة السيارات والناس، فيخيّم السكون والهدوء على أرجاء الجبل، تماماً كما لو كنت في قرية نائية».

من سكانه: غالب هلسا ومؤنس الرزاز وطملية وجمال ناجي وبدر عبدالحق ونبيل الخطيب وصدام الجميلي وغيرهم


دارة الفنون في جبل اللويبدة



رابطة الكتاب الأردنيين

ويضيف: «غادرت اللويبدة قبيل تسعينيات القرن المنصرم، لأعود إليه مع مطلع الألفية الثالثة، وبدأت بعض التغيّرات تطرأ على الجبل بوتيرة متسارعة؛ الكثافة السكانية بعد احتلال العراق، حيث وجدت فيه العائلات العراقية مكانها الأمثل للإقامة.. تزايد المحلات التجارية والمقاهي، إضافة إلى تزايد المراكز الثقافية والفنية التي كانت جلّها موجودة في الجبل منذ سبعينيات القرن الماضي، مثل رابطة الكتاب، ورابطة الفنانين التشكيليين، ورابطة الفنانين الأردنيين قبل أن تتحوّل إلى نقابة، والمركز الثقافي الفرنسي، والمتحف الوطني الأردني.. وبعد ذلك شهد افتتاح العديد من غاليريهات العروض التشكيلية، ومحترفات الفنانين الذين وجدوا في الجبل المكان المفضل لإقاماتهم ومزاولة نشاطاتهم الفنية. وعلى الرغم من أن جبل اللويبدة أصبح الآن مكتظاً بالمقاهي والمحال التجارية والكثافة السكانية، فهو مازال يعبق بتلك الرائحة المتسربة من فتنة الياسمين، ومحتفظاً بطابعه المميّز الذي يشير إلى ذاكرة عمّان القديمة وعراقتها.. بالنسبة إلي يظل جبل اللويبدة مكاني المفضّل، حيث أقيم وأزاول عملي الفني فيه منذ نحو العقدين. فالألفة والحميمية التي يتسم بهما الجبل والفضاءات التي تتداخل فيها الوظائف الطبيعية والاجتماعية والثقافية، جعلته يتميز بطابعه ويتفرد بهويته الخاصة».

ويتعمق الفنان مفاضلة في جغرافيا الجبل وميزاته العمرانية ويتابع: «طبوغرافية جبل اللويبدة لعبت دوراً رئيساً في توجيه ثنائية التشكيل بين جزءيه العلوي والسفلي، وهي ثنائية يشير الاختلاف بين طرفيها إلى مراحل النمو الحضري للجبل طوال ما يقرب من مئة عام».

أما الممثلة والمخرجة المسرحية الأردنية أسماء مصطفى؛ فأفضت لـ(الشارقة الثقافية) بحنينها الجارف لعمّان ولجبل اللويبدة بالتحديد، حيث إنها تقيم حالياً في تونس إقامة مؤقتة، وقد كتبت: «جبل اللويبدة حضن عمّان الدافئ الحميم بروح ناسه وشوارعه، بدءاً بالمكان الذي احتوى جنوني وأحلامي وأفكاري: مسرح أسامة المشيني ونقابة الفنانين الواقعان في قلب الجبل، ثم رابطة الكتاب الأردنيين، ورابطة الفنانين التشكيليين، وجمعية المصورين الأردنيين، ومحترف رمال، وجاليري دار الأندي، ومكان للثقافة والفنون، ودارة الفنون، والمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، ونقش، ودوار باريس، وشارع المتنبي، وأبي تمام، وجرير، والفرزدق، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وإبراهيم طوقان، وبيرم التونسي، ومؤنس الرزاز.. أعلام الثقافة والأدب الذين تتزين بأسمائهم شوارع اللويبدة، تلك الشوارع التي فيها ذكريات وحكايات مفرحة وحزينة أحياناً.. في اللويبدة تتعانق مئذنة الجامع وصليب الكنيسة، عناقاً تُختصر فيه رسالة التآخي والوحدة والحميمية وتقبّل الآخر، وهذا ما ميز عمّان طوال تاريخها المعاصر».

وتضيف الفنانة أسماء مصطفى: «على أدراج الجبل، درج الكلحة، ودرج السعودي صعوداً وهبوطاً، أسمع صدى أنفاسي فرحة عندما أرتشف قهوة الصباح في وسط البلد، ثم أسير لاستكمال بروفات إحدى مسرحياتي، أو أزور جاليري أحد الأصدقاء التشكيليين ومحترفه الفني.. هي ذكريات أحملها كطوق الياسمين مهما ابتعدت عن تلك البقعة الحميمة والعريقة من عمّان».





ساحة باريس

له صفة «كوزموبوليتية» تختلط فيه العديد من الثقافات والأنشطة الفنية والثقافية

مازال حضناً دافئاً للمبدعين يعبق بفتنة الياسمين وذاكرة عمّان القديمة وعراقتها



غالب هلسا



مؤنس الرزاز



د. محمد صابر عرب

«الجنيزا» وثائق مصر المنهوبة

كشوفات تتناول حياة اليهود الاجتماعية والدينية

يعد مصطلح «الجنيزا» تعبيراً عن التاريخ الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للطوائف اليهودية في مصر وبلاد المشرق العربي، وقد بدأ هذا المصطلح يعرف طريقه إلى المحافل العلمية وجامعات العالم منذ فترة مبكرة من القرن التاسع عشر، وتضاعفت أهمية «الجنيزا» حينما عُثر على بعض هذه الوثائق والمخطوطات في المعبد اليهودي في حي مصر القديمة جنوبي القاهرة عام (١٨٩٦)، حينما تم الكشف عن كمية كبيرة من الأوراق التاريخية المكتوبة بحروف عبرية، وهي تتناول حياة اليهود ونشاطهم في مصر ومنطقة الشرق الأوسط، منذ ما قبل عصر صلاح الدين الأيوبي (٥٦٧-٥٨٩ هجرية / ١١٧٤-١١٩٣ ميلادية)، وتحتوي هذه الوثائق على مسودات بعض الكتابات الدينية وعقود البيع والشراء، وشهادات المواليد والوفيات وعقود الزواج والمراسلات الشخصية ونصوص بعض المراسلات بين رؤساء الطوائف، تتناول الشأن الديني والاجتماعي لكل طائفة وغير ذلك من موضوعات متنوعة، وهي وثائق حرص اليهود على حفظها في أماكن غير معتادة من قبيل المعابد والمقابر، لأسباب تتعلق بإضفاء القداسة عليها باعتبارها تراث «شعب الله المختار» وفقاً لاعتقاداتهم.

أدركت الكثير من الجامعات الأوروبية أهمية هذه الوثائق، لذا حرصت على اقتناء الكثير منها وأنشأت لها مراكز علمية متخصصة لدراسة وتحقيق هذه الأوراق، عُرفت باسم Geniza Centers، ومنذ الكشف عن هذه الثروة التاريخية لم تتوقف محاولات السطو على هذه المخطوطات المصرية ونقلها إلى العديد من جامعات العالم، وقد نجحت هذه المحاولات في الاستحواذ على هذا التراث باعتباره تراثاً يهودياً لا شأن للعرب أو المصريين به.

راح الباحثون والمؤرخون الأجانب يعيدون قراءة هذه النصوص، ويعتمدون عليها في كتابة تاريخ يهود الشرق، بعد أن تم تهريب الكثير من هذه الوثائق خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. وحينما أنشئت أقسام اللغات العبرية وآدابها في الجامعات المصرية، وبعض الجامعات العربية لم يجد الباحثون العرب شيئاً من هذا التراث، بل راحوا يعتمدون في كتاباتهم على ما خلفته الدراسات الأجنبية.

في ثمانينيات القرن الماضي راح الأثريون والمؤرخون المصريون ينقبون في المقابر اليهودية بمنطقة البساتين (إحدى ضواحي القاهرة) وتحديداً في معبد ابن عزرا، وقد تمكنوا من الكشف عن مجموعة جديدة من هذه الوثائق، أطلق عليها «الجنيزا الجديدة»، ويبدو أن نشاط الباحثين المصريين لم يكن بعيداً عن أجهزة المخابرات الإسرائيلية، التي استغلت معاهدة الصلح مع مصر (١٩٧٨)، وشنت هجوماً على هذا العمل باعتباره تراثاً يهودياً لا شأن للمصريين به.

لقد نشطت الدبلوماسية الإسرائيلية بهدف

> بعضها نقل إلى جامعات أجنبية مثل سان بطرسبرج وكمبريدج وأخرى إلى الجامعات العبرية

الاستحواذ على الوثائق الخاصة بمعبد ابن عزرا، حيث زعم اليهود أن النبي إلياهو «إليا» قد تجلى للمتعبدين هناك، وقالوا إن بها مخطوطات قديمة من التوراة قام بنسخها «عزرا الكاتب»، وهو مكان مقدس لا يجوز الاقتراب منه، وأن النبي موسى قد صلى في هذا المكان، وما النصب التذكاري القائم في المعبد حتى يومنا هذا إلا تخليد لذلك، ويتوسط المعبد منطقة تعد بحق مجمعاً للأديان، فبالقرب منه توجد أقدم الكنائس القبطية في مصر «الكنيسة المعلقة»، وأقدم المساجد الإسلامية «مسجد عمرو بن العاص».

عرف اليهود أهمية معبد ابن عزرا منذ فترة مبكرة من التاريخ الحديث، حينما زار الرحالة اليهودي «سيمون فون جلورن»، تلك المنطقة (١٧٥٢) واطلع على هذه الوثائق، وكتب عنها في يومياته، ثم أعقبه اليهودي الروسي «فيركو فتش» (١٧٨٦)، حينما زار هذه المنطقة، فضلاً عن زيارته لمعبد القرائين، في منطقة العباسية وتمكن من الحصول على عدة آلاف من هذه الوثائق، انتهى بها الأمر إلى المكتبة العامة في سان بطرسبرج (لينينجراد).

أعقبت هذه الكشوفات العلمية زيارات متعددة لعلماء يهود جاؤوا من كل بلاد العالم، ففي عام (١٨٩٦)، وفد على مصر العالم اليهودي البريطاني «الكان أدلر» وزار حجرة حفظ الأوراق بمعبد ابن عزرا، وأمضى عدة ساعات في غرفة الحفظ، وقد استولى على بضعة آلاف أخرى من الوثائق، انتهى بها المطاف بمكتبة السيمنار اليهودي في مدينة نيويورك، وفي ذات العام (١٨٩٦)، جاء إلى القاهرة العالم اليهودي البريطاني «شختر» أستاذ العلوم اليهودية بجامعة كمبريدج، حاملاً توصية من الحاخام الأكبر في بريطانيا إلى المندوب السامي البريطاني في القاهرة، وقد تمكن هذا الرجل من الاستحواذ على معظم ما خلفه سابقوه، وقد جُمعت هذه الوثائق في صناديق نُقلت إلى بريطانيا لتكون أكبر مجموعة «جنيزا» في العالم، حفظت في مكتبة كمبريدج منذ عام (١٩١٢).

لم تتوقف محاولات النهب لوثائق «الجنيزا»، فقد تمكن اليهودي الثري «جاك موصيري» رئيس الطائفة اليهودية في القاهرة وقتئذ، بمعاونة بعض الباحثين الأجانب من استخراج مجموعة أخرى من وثائق الجنيزا قدرت بأربعة آلاف وثيقة من المقابر اليهودية في منطقة البساتين، نقلت بعد ذلك إلى الجامعة العبرية في القدس تحت اسم «مجموعة موصيري».

لم يتبق من وثائق «الجنيزا» في مصر إلا مجموعة صغيرة اكتشفها الأثريون المصريون، وقد بذلت إسرائيل جهوداً جبارة في سبيل نقلها إلى إسرائيل، لكن الباحثين المصريين كتبوا في الصحف المصرية عن هذه المحاولات ونقلوا القضية إلى الرأي العام، وبقيت هذه المجموعة في حوزة هيئة الآثار المصرية، حتى عام (٢٠٠٥)، وكنت أشغل في ذلك الوقت مسؤولية دار الكتب والوثائق القومية، وقد كتبت إلى وزير الثقافة وقتئذ الفنان فاروق حسني طالباً نقل هذه المجموعة إلى دار الوثائق المصرية، حتى يستفيد بها أكبر عدد من الباحثين، وهو ما حدث بالفعل، لكنها كانت في حالة سيئة، حيث تكدست في عدة أكياس بشكل عشوائي وقد تحلل الكثير منها، وقد شكلت حينها فريق عمل من أمهر الباحثين والمرممين، كما استعنا بكبار أساتذة اللغة العبرية بجامعة عين شمس، وقد تم ترميم ما تبقى من هذه الوثائق وفهرستها، وهي مودعة الآن بدار الوثائق المصرية بالقاهرة.

لعل القضية بهذا العرض التاريخي تستوجب طرح سؤال مهم: هل تراث اليهود المصريين يعد تراثاً إسرائيلياً يهودياً أم تراثاً تاريخياً مصرياً بحكم أن الجالية اليهودية في مصر كانت جزءاً من المجتمع؟ وهل الإجراء الذي أقدم عليه العلماء الأجانب والجامعات الأجنبية، يعد إجراء شرعياً وفقاً للقوانين والمواثيق الدولية للمنظمات المختصة بمثل هذه الأمور وعلى رأسها منظمة اليونيسكو؟ هل نستطيع تحريك هذه القضية بهدف استعادة هذا التراث المنهوب باعتباره تراثاً مصرياً أصيلاً؟

أعتقد أن هذه القضية تستوجب العناية والدراسة من الرأي العام الأكاديمي والقانوني.

يحاولون الحصول عليها باعتبارها تراثاً يهودياً لا شأن للمصريين به

الباحثون المصريون يحافظون على ما تبقى منها ونقلوا القضية إلى الرأي العام

الوثائق تكشف حياة اليهود ونشاطهم في مصر والشرق الأوسط منذ ما قبل عصر صلاح الدين الأيوبي



جسدت أجمل علاقة بين بيروت ودمشق

الازدواجية الشعرية والثوابت الثقافية

طالما جمعت بين لبنان وسوريا، أو بين بيروت ودمشق، حال من الأخوة العميقة والانصهار القومي والوطني، لا سيما خلال حقبتي الحكم العثماني والانتداب الفرنسي، ناهيك عن الثوابت الثقافية التي أجمعت عليها بيروت ودمشق. وفي خضم هذه الأزمة؛ لا بد من استعادة الصورة الجميلة التي تجلت فيها هذه العلاقات، والتي جعلت من بيروت مدينة لبنانية وسورية في آن، خصوصاً في فترة الستينيات والسبعينيات.



عبده وازن

ونذكر جميعاً كيف أن الشاعر أدونيس قال عندما سئل مرة، في منتصف الحرب اللبنانية، عن ازدواجية انتمائه السوري/ اللبناني: «لا أستطيع أن أكون لبنانياً ولا أستطيع إلا أن أكون لبنانياً». لم يشعر أدونيس حينذاك بأي حرج حيال هذه الازدواجية الملتبسة، أو هذا التناقض في الانتماء، فهو لبناني ولكن من غير أن يكون لبنانياً، بل هو لبناني وسوري في الحين عينه.

كان من البداهة أن يهاجر الشعراء من دمشق إلى بيروت وخصوصاً في الستينيات عندما كانت بيروت تستعد لدخول زمن الحداثة العربية مهيئة نفسها لتكون مختبراً ثقافياً وفكرياً وسياسياً. وسرعان ما جذبت الكثيرين من المثقفين العرب، مفكرين وشعراء وفنانين، جاؤوا إليها بحثاً عن فسحة حرة وهرباً من الحصار المضروب على مدنهم. ولم يتوان بعض هؤلاء عن المشاركة الحقيقية في صنع صورة بيروت الستينيات: بيروت– الحرية، بيروت– الحداثة، بيروت– الثورة، بيروت– الحلم.

لم يبالغ أدونيس في وصف بيروت، عندما وصل إليها في العام (١٩٥٦)، أنها «نهاية الكون» و«هامش الحرية» كما يعبر. بعض الشعراء السوريين كانوا يحلمون بها كما لو أنهم يحلمون بمدينة مستحيلة، وربما بامرأة مستحيلة. جاء أدونيس وزوجته الناقدة خالدة سعيد إلى بيروت في (١٩٥٦) وبعد قرابة عام حصلا على الجنسية اللبنانية. كانت شهرة أدونيس كشاعر سوري قومي سبقته إلى الأوساط الأدبية ومهدت الطريق أمامه ليدخل «عالم» بيروت من الباب الواسع.

نزار قباني «هاجر» إلى بيروت بعد زهاء عشر سنوات في العام (١٩٦٦)، وسرعان ما رسخ نفسه كأي لبناني، مؤسساً الدار التي حملت اسمه. وقد أصر أن تكون الدار في بيروت التي «لا بديل لها» كما يقول. أما علاقة محمد الماغوط

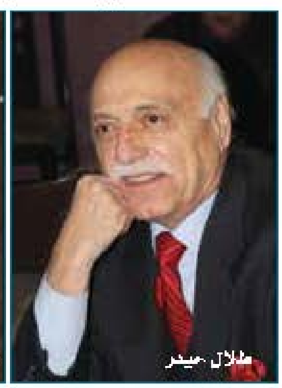

دمشق في الستينيات

بهذه المدينة؛ فتختلف وقد تتشبه علاقة عمر أبي ريشة بها على رغم تباين التجربتين. لم يكن محمد الماغوط معنياً بأن يصبح لبنانياً ولا سورياً– لبنانياً. علماً أن السنوات التي عاشها في بيروت و«ولادتــه» الشعرية في بيروت كانتا كافيتين لأن تسمه بالنزعة اللبنانية. وكانت هذه المدينة قد استقبلته في «خميس» مجلة «شعر» استقبال شاعر كبير وهامشي في آن. فعندما قدمه أدونيس في (١٩٥٨) قارئاً بعضاً من شعره، ظن الجمهور أن أدونيس يقرأ من قصائد شاعر غربي مكرس. لكن أدونيس، كما تكتب سنية صالح، «لم يلبث أن أشار إلى شاب مجهول، غير أنيق، أشعث الشعر وقال: هذا هو الشاعر». هذه الصورة ظلت ترافق محمد الماغوط «الصعلوك الأبدي» الساخر والمتمرد. أصر الماغوط على سوريته إذاً، وكانت بيروت مدينته الثانية، وشاءها أن تظل هكذا على رغم الأثر الكبير الذي تركه فيها. وشاء هو بدوره أن يكون «صعلوكاً» بيروتياً يحب لبنان «أكثر من التبغ والقصائد» كما يقول. ويجمع بين مصير لبنان ومصيره الشخصي قائلاً في إحدى القصائد: إذا صرعوك يا لبنان / وانتهت ليالي الشعر والتسكع / سأطلق الرصاص على حنجرتي.

الشعراء الآخرون الذين عاشوا في بيروت وكانوا سوريين ولبنانيين، وجدوا في بيروت، مدينة الحرية والحوار، مدينة الحداثة والحلم، مدينة الفرد والجماعة، مدينة الأفكار الكبيرة والقضايا الكبيرة، مدينة الغرباء الأهليين، مدينة عربية بامتياز.. عمر أبو ريشة، نذير العظمة، رياض نجيب الريس، كمال خير بك، ولاحقاً سليم بركات ونوري الجراح وسواهما من جيلي السبعينيات والثمانينيات.. ولاحقاً أيضاً جيل من الشعراء الشبان جاؤوا إلى بيروت حاملين قصائدهم ودواوينهم..

كانت بيروت وما برحت وجهة الشعراء السوريين على اختلاف أجيالهم. هذا الأمر يختلف مع الروائيين والرسامين وسواهم؛ فالازدواجية السورية– اللبنانية لم تتجل تجليها الحقيقي والعميق إلا عبر الشعر والشعراء. كان الشعر هو الجهة المعزولة أو الخالية التي استطاع الشعراء أن يحققوا عبرها انتماءهم المرجو أو «لا انتماءهم» ربما، وأن يعيشوا بحرية ويكتبوا بحرية. لا كلام هنا عن وحدة سورية– لبنانية، ولا عن مصير مشترك أو ثقافة واحدة، بل حوار وعطاء متبادل وانتماء إلى الحرية. جاء أدونيس إلى بيروت ليشهد ولادته الثانية، أي ولادتــه الشعرية كما يعبر، وليظل ذلك الشاعر السوري ولكن بروح لبنانية وشغف لبناني. محمد الماغوط الذي حقق في لبنان مشروعه الشعري حمل معه لبنان عندما

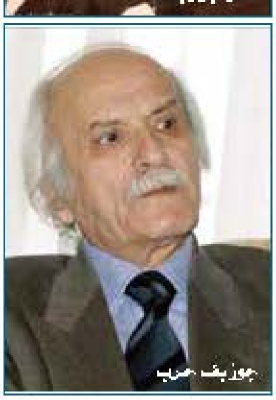
> هاجر الشعراء من دمشق إلى بيروت في خمسينيات وستينيات القرن الفائت وشاركوا في بلورة مدينة الحداثة الأدبية

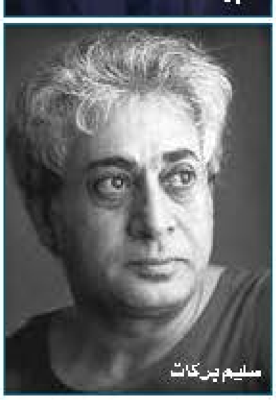

طلال حيدر


عمر أبو ريشة


نذير العظمة


سعيد عقل


جوزيف حرب


سليم بركات



منطقة وسط بيروت في الستينيات

عاد إلى دمشق ليقيم فيها كمدينة نهائية. نذير العظمة انطلق انطلاقته الفعلية من بيروت ومن مجلة «شعر» تحديداً ثم هاجر. نزار قباني لم يغادر بيروت إلا قسراً. عمر أبو ريشة الذي درس في بيروت وطبع فيها ديوانه الكامل ظل يشعر حتى لحظاته الأخيرة أن هذه المدينة مدينته. رياض نجيب الريس الذي هجر الشعر إلى الصحافة والنشر، أسس في بيروت شركته وجائزة حملت اسم يوسف الخال. سليم بركات وجد في بيروت الفرصة الملائمة لتحقيق مشروعه الشعري الخاص جداً. ونوري الجراح جعل من بيروت منطلقاً شعرياً إلى منفاه الكبير.

وإذا عدنا إلى مجلة «شعر» التي أسسها الشاعر يوسف الخال السوري الأصل في بيروت شتاء (١٩٥٧)، نجد أنها كانت مشرعة منذ العدد الأول على الأسماء العربية. إلا أن يوسف الخال كانت نزعته اللبنانية الحضارية قد بدأت تعتمل فيه. ولو عدنا إلى «شعراء» مجلة شعر وأصدقائها لوجدنا أن معظمهم إما من أصل سوري وتلبننوا (يوسف الخال، فؤاد رفقة)، وإما هم لبنانيون– سوريون (أدونيس، خالدة سعيد)، وإما سوريون لبنانيو الإقامة (نذير العظمة، محمد الماغوط ...).

وإذا كان يوسف الخال «تلبنن» باكراً واعتنق «الفكرة اللبنانية»، فإن فؤاد رفقة ظل محافظاً على خيط ولو ضئيل يربطه بجذوره السورية. فهو، بينما كان ينشر قصائده في مجلة «شعر» في العام (١٩٥٨)، كان يؤدي خدمة العلم في الجيش السوري ليحافظ على جنسيته السورية بعدما حصل على الجنسية اللبنانية في منتصف الأربعينيات.

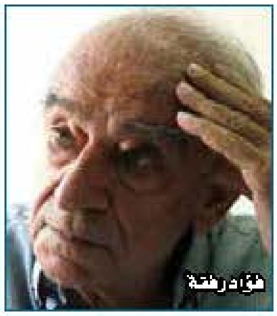
قد يكون من الصعب الكلام عن الازدواجية السورية– اللبنانية في مقام مثل مقام يوسف الخال أو فؤاد رفقة أو حتى محمد الماغوط وسواهم.. فالازدواجية الحقيقية تجلت أفضل تجلياتها في تجربة شاعرين هما: أدونيس ونزار قباني؛ فكلاهما كان سورياً بانتماء لبناني، ولبنانياً بانتماء سوري. إلا أن نزار امتدح بيروت في شعره جهاراً وسماها «ست الدنيا» ورثاها في الحرب داعياً إياها إلى النهوض من كبوتها. أما أدونيس؛ فكتب عن بيروت ولبنان شعراً هادئاً وغير منفعل مستعيداً رموز التاريخ والحضارة. واللافت أن الشاعرين لن يتخليا شعرياً عن جذورهما ولا

قباني والماغوط وأدونيس وأبو ريشة والريس وسليم بركات ونوري الجراح ونذير العظمة استقبلتهم بيروت كسوريين بروح لبنانية

سوريون تلبننوا بنزعة ثقافية حضارية حافظوا على جذورهم مع انتمائهم للمدرسة اللبنانية

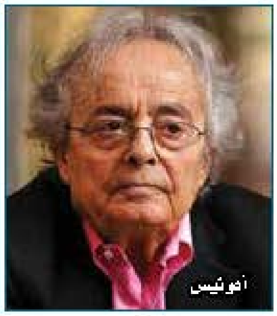


الخال يتوسط شعراء مجلة شعر


فؤاد رفقة


محمد الماغوط


رياض نجيب الريس


أدونيس


نوري الجراح


نزار قباني

عن المعنى الذي تفصح عنه دمشق «الأخرى» على رغم انتمائهما الواضح إلى المدرسة اللبنانية.

نزار قباني يعترف بصراحة أن الشعراء اللبنانيين النهضويين هم الذين أثّروا فيه شعرياً (أمين نخلة، إلياس أبو شبكة، صلاح لبكي، سعيد عقل وسواهم) وأن بيروت هي التي حرضته على كتابة الشعر وعلمته القراءة والكتابة. أما أدونيس؛ فيسمي بيروت «مدينة البدايات» في مقابل تسميته دمشق «مدينة النهايات». ويعتبر أن لا هوية مسبقة لمدينة بيروت، فمن يدخلها يشعر بأنه يدخل أفقاً مفتوحاً..ويقول إنها كانت تتيح لكل جماعة أو لكل شخص إمكان أن يصنع هويته باستمرار، بينما هو يصنع فكره ويعمل. أما دمشق في نظره؛ فهي «المدنية المكتملة والمنتهية». إنها «تنويع على أساسين راسخين: السياسة والتجارة». إنها مدينة «مطمئنة ووادعة» و«من غير الممكن أن يحدث فيها انفجار ما، أدبياً كان أم فكرياً أم سياسياً». لكنه يعتبر أيضاً أن بيروت «قتلت في صورتها التي عشنا فيها». ويندد بالحال التي وصلت بيروت إليها بعد الحرب، فالانفتاح بدأ يضيق ليحل محله الانغلاق والطائفية.

قد لا يكون مفاجئاً أن يكتب الشعراء السوريون عن لبنان وبيروت، أكثر مما كتب ويكتب الشعراء اللبنانيون عن سورية. السبب الرئيس أن بيروت كانت حلم الشعراء السوريين فيما كانت دمشق جزءاً من الماضي القريب في ذاكرة الشعراء اللبنانيين. أما المفاجأة الحقيقية؛ فهي أن يكون الشاعر سعيد عقل في طليعة الشعراء اللبنانيين الذين امتدحوا دمشق وسورية، وكتبوا عنهما كما لم يكتب الشعراء السوريون أنفسهم. وقصائده السورية التي غنتها فيروز هي أيضاً من أجمل ما يمكن أن يكتب عن دمشق أو الشام وعن سورية وأهلها. إنها المفارقة اللبنانية: شاعر قومي لبناني هو صاحب أجمل ما كتب عن سورية من قصائد «أصيلة». غير أن سعيد عقل لن يكون وحده في هذا المضمار. فالشاعر جوزيف حرب استحال في الآونة الأخيرة إلى شاعر بعض المنابر السورية، وكذلك طلال حيدر وسواهما.. وهؤلاء اعتلوا المنابر السورية في حفلات رثاء أو تأبين أو مديح. ويمثلون نموذجاً للشعراء اللبنانيين الذين كسروا القاعدة وذهبوا إلى سورية، ولكن طبعاً لا ليقيموا فيها أو يتجنسوا. الطرفة الوحيدة التي يتندر بها أهل الشعر والأدب في سورية، جاعلين منها مأخذاً على الشعراء اللبنانيين، هي ظاهرة الشاعر فوزي المعلوف الذي عاش سنوات في دمشق، وعين خلالها أميناً لصندوق دار المعلمين، ثم أمين سر المعهد الطبي العربي قبل أن يهاجر إلى البرازيل في العام (١٩٢١).

وإذا كانت مرحلة الستينيات هي العصر الذهبي لظاهرة الازدواجية الشعرية السورية– اللبنانية، فإن السنوات اللاحقة راحت تخفف من وطأة هذه الظاهرة. وعندما حلت الحرب اللبنانية استحالت هذه العلاقة إلى قضية شائكة ومعقدة تبعاً للصراع السياسي الملتبس الذي ساد العلاقة نفسها. إلا أن «الانقطاع» الذي حصل ظاهراً أخفى وراءه حالاً من التواصل الشعري بين بيروت ودمشق، فالأجيال الجديدة في بيروت ودمشق واكبت قراءة أدونيس وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وسواهم. وكان لهؤلاء الشعراء آثار واضحة في نتاج أجيال لبنانية وسورية. محمد الماغوط حاضر في القصيدة اللبنانية والسورية الراهنة بشدة. وأنسي الحاج حاضر بدوره روحاً ولغة في القصيدة السورية واللبنانية الشابة والمتمردة.. أما أدونيس؛ فآثاره الشعرية والفكرية هنا وهناك. إنها العلاقة الحقيقية والعميقة التي جسدها الشعر بين بيروت ودمشق.

سعيد عقل وجوزيف حرب وطلال حيدر مثلوا نموذجاً للشعراء اللبنانيين واعتلوا المنابر الشعرية السورية

الازدواجية الثقافية لم تتجلَّ إلا من خلال الشعر والشعراء



د. صلاح فضل

نص غزلي لأمير الشعراء
وثلاثة مناهج تطبيق نموذجي

كان النادي الأدبي في جدة يحافر كي يصبح مركزاً متقدماً وشجاعاً في التبشير بالحداثة، بحكمة مديره المحنك عبدالفتاح أبومدين، وجرأة معاونيه الصديقين عبدالله الغذامي وسعيد السريحي، يمدون جسر التعاون مع الجمعية المصرية للنقد الأدبي في الثمانينيات بعقد الندوات والمحاضرات دعاني النادي لإلقاء محاضرة عن مناهج النقد الحديثة، فوجدتها فرصة مواتية لتقديم نموذج تطبيقي شبه معملي للكشف عن أهمية التحولات التي تتحمس لها، فيما يشبه الاختبار النصي المباشر على «عينة» محددة. لم يغتني بطبيعة الحل بنزعة التعالم والاحتشاء النظري التي ترضي غرور الشباب، أن أستهل التجربة بمقدمة فلسفية عن إشكالية المنهج، تبينت فيما بعد أنها تعوق لذة المقاربة التحليلية، فعمدت إلى حذفها في النشرات التالية للبحث، لكن النص الذي اخترته كان أجمل غزلية فتنت بها لأحمد شوقي ولم أعرف حينئذٍ أن عبدالوهاب قد غناها في شبابه، وهي قصيدة:

«خدعوها بقولهم حسناء / والغواني يغرّهن الثناء»

عمدت إلى تحليلها بثلاثة مناهج متفاوتة، متبنياً كل منهج منها بإخلاص وفاعلية شديدة، كأني أومن به وأستوفي جميع شروطه، لأصل إلى أقصى ما يمكن أن يبلغه من كشف عن شعرية النص وجماله وفض أسرار إبداعه. وهو المنهج التاريخي الاجتماعي من جانب والتحليل النفسي، وما أطلقت عليه حينئذٍ المنهج الدلالي كي تتفادى مصطلح البنيوية المثير للحساسية، والذي كنت أول من أدخله في كتابي (نظرية البنائية) إلى الثقافة العربية.

حاولت في هذا التحليل تبني المناهج الأخرى لإثبات كفاءتها والبرهنة على قصارى ما تقود إليه من إضاءات، فأخذت أبحث عن الطبعات الأولى للقصيدة وأتحرى زمان ومكان كتابتها، فوجدت الدكتور صبري السوربوني حارس تراث شوقي وناشر الشوقيات المجهولة، يقول عن هذه القطعة «ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح، وهي نفحة باريسية يكاد يفوح شذاها» فاستخلصت أنها من شعر الشباب وقد كتبت خلال بعثة شوقي بفرنسا.

لكنني فوجئت عند قراءة المقدمة التي كتبها شوقي نفسه للشوقيات في طبعتها الأولى، والتي سقطت بعد ذلك في الطبعة الثانية وحلت محلها مقدمة هيكل، أنه يقول نصاً عن هذه القصيدة إنه كان «يبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة بجديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان، إلى أن رفعت إلى الخديوي توفيق قصيدتي التي أقول في مطلعها «خدعوها بقولهم حسناء»، وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذٍ في الجريدة الرسمية (الوقائع المصرية)، وكان يحرر هذه أستاذي عبدالكريم سلمان، فرفعت القصيدة إليه، وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المديح، فود الشيخ لو سقط المديح ونشر الغزل، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر. فلما بلغني الخبر لم يزدني علماً أن احتراسي من المفاجأة في الشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله، وأن الزلل معي إذا استعجلت، فشوقي كان يرى أنه يجدد في مدحه للخديوي إذا بدأه بهذا النوع من الغزل، وهذا عجيب، لأن الغزل مفتتح كل قصائد المدح في الشعر العربي في كل العصور، على أن القصيدة فعلاً باريسية، كتبها وهو في الثالثة والعشرين من عمره تقريباً. وقد انتقم لنفسه بأن حذف المديح ولم يترك له أي أثر يستدل عليه المؤرخون.

لكن هناك أسئلة تطرحها هذه القصة، لماذا لم يرق هذا الغزل للخديوي وأمر بحذفه؟ ولماذا لم ينفذ الشيخ سلمان أمر الخديوي؟ لكني تركت هذه الأسئلة جانباً، وأخذت أحلل القصيدة طبقاً للمنهج الاجتماعي فأبحث عن رؤية الحياة والعالم الماثلة فيها، وأتقصى السياق الذي أبدلت فيه، فوجدت شهادة تاريخية للأمير شكيب أرسلان، يقول فيها عن شوقي: «وفي أثناء لقائنا الأول في باريس عام (١٨٩٢) – هو تاريخ كتابة القصيدة غالباً – كنا نتذاكر حول الشعر، وكان مع شوقي ديوان المتنبي وكان يحفظ منه ولا شك أنه انطبع عليه». معنى هذا أن قطعتنا لم تكن نفحة باريسية خالصة، بل كانت من آثار المرحلة «المتنبيّة» وهي سابقة على مرحلة اكتشافه للبهاء زهير ووقوعه في أسر البحتري، بما لم تتعرض له الدراسات التاريخية لشوقي حتى الآن. لكن الدكتور صبري السوربوني وإن كان قد خانه التوفيق في مراجعة الطبعات الأولى للشوقيات، لا يمكن أن يخطئ في استكناه الروح الغالبة على الصورة، التي ترسمها هذه القطعة، وإن يكن أسلوبها من صميم الشعرية العربية.

رؤية الحياة: ولاء هذه القطعة في التحليل السوسيولوجي ليس للأدب الفرنسي؛ لأن افتتان شوقي فيها لم يكن بالجمال الأنثوي في ذاته، بل بنموذج الحياة الفرنسية التي تتمتع فيها المرأة بحريتها الكاملة، وهذه هي الحقيقة الباهرة التي كانت تفاجئ أي عربي عند وصوله لأوروبا

حتى الآن، فالنص يرسم لنا صورة للمرأة في المجتمع الفرنسي وهي تلتقط كلمات الغزل والثناء برشاقة، وتشتبك مع بعض مرسليها في صورة تخضع للترتيب المنظم، من الابتسام والسلام والكلام والمواعيد واللقاء، وتنتهي إلى نوع من الهوى الذي يدعي أنه محكوم بالعفة، لكنه لا يلبث أن يجنح، فالفتاة حسناء والمجتمع مفتوح والإغراء متصل، يصيبها الغرور وتتعدد علاقاتها فيغضب منها الشاعر برقة باريسية ويتهمها بالخداع، فهي مجرد غانية مغرورة في مغامرة عابرة، يمكن ربط هذه القطعة لا بأخلاق الفرنسيين حينئذ فحسب، بل بالطبقات الأرستقراطية المصرية التي كانت تقلدهم، بل يمكن أن تصبح شهادة على عصرها ونوع الحب فيه، سمحت لشاعر كبير بعد ذلك هو صلاح عبدالصبور، أن يكتب مجسداً المتغيرات العاطفية والاجتماعية بقوله:

«الحب يا رفيقي قد كان / في أول الزمان/ يخضع للترتيب والحسبان/ نظرة فابتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء / اليوم يا عجائب الزمان / قد يلتقي في الحب عاشقان / من قبل أن يبتسما».. إلخ.

وهنا نجد التحليل قد وصل إلى أبعد مدى له في الفهم المضموني للنص، وربطه بسياقاته التاريخية والاجتماعية، ولمسه لبعض خصائص الأوضاع الطبقية ورؤيتها للحياة، لكنه لم يستطع النفاذ إلى أسرار شعريته ولا أوضاع تركيبه وبلاغة عبارته، لم يلمس نوع أسلوبه ولا دقائق صياغته الفنية ولا مدى أثره الجمالي في قرائه، فكل ذلك لم يكن من أفق هذا المنهج.

نعبر حينئذ إلى التحليل النفسي لعله يطلعنا بأدواته العلمية على شيء من ذلك، فنجده بالفعل يضيء لنا جوانب أخرى في النص، بل قد يجيب عن بعض الأسئلة التي ظلت معلقة في الطرح السابق، لكن هذا التحليل النفسي يقتضي استحضار هيكل النص لما له من أهمية في استثارة القراء، وهو قصير على أية حال، يقول بعد المطلع الذي أوردناه:

أتراها تناست اسمي لما
كثرت في غرامها الأسماء
إن رأتني تميل عني كأن لم
تك بيني وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام
فكلام.. فموعد فلقاء
يوم كنا فلا تسل كيف كنا
نتهادى من الهوى ما نشاء
وعلينا من العفاف رقيب
تعبت في مراسه الأهواء
جاذبتني ثوبي العصي وقالت
أنتم الناس أيها الشعراء
فاتقوا الله في قلوب العذارى
فالعذارى قلوبهن هواء

أخذ البيت الرابع فزاد عليه:

نظرة فابتسامة فسلام
فكلام.. فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء
أو فراق يكون منه الداء

كانت الآلية النفسية التي اعتمدت عليها في تحليل هذه القطعة تتمثل في أمرين: أولهما النرجسية الشديدة التي تبدو عند شوقي فيها؛ فهو لا يتغنى بالجمال الأنثوي في ذاته، بل هو صاغه بكلماته. وهو لا يهمه أن تتنكر له الفتاة، لكنه يثور إن نسيت اسمه وتجاهلت ذكره، واغترت بكثرة عشاقها من الأسماء الأخرى فنافسته في الشهرة، كما تبدو نرجسيته في هذه الحالة التي نسميها «عمر ربيعية»؛ أي نسبة إلى عمر بن أبي ربيعة الذي يبدو دائماً في شعره المطلوب والمعشوق لا الطالب العاشق، فشوقي هو المطلوب العصي الثوب وهي الراغبة المطاردة له. فالشعراء هم البشر الحقيقيون والآخرون لا قيمة لهم. وثاني الآليتين النفسيتين هو الإسقاط: وهو إلصاق عيوب الذات بالآخرين مع تضخيمها بشكل مبالغ فيه. فشوقي يخدع الخديوي عندما يريد أن يجمع لقب شاعر الأمير مع التجديد والحداثة، وقد أسقط هذه التهمة على محبوبته فاتهمها بأنها مخدوعة وجعل كلمة الخداع هي فاتحة القول، الأمر الذي شعر به الخديوي فأمر بإسقاط الغزل الذي يكشف عن الخداع في الحب، ويومئ للخداع في السياسة والمدح، وعزّ على الشيخ عبدالكريم الذي يشاطر شوقي مشاعره أن يحذف أجمل ما في النص ويبقي المدح الكريه، فلم ينشر الأمرين معاً. وبهذا نجد التحليل النفسي وقد أضاء لنا المواقف التاريخية الخارجية وجعلنا أكثر فهماً للسياقات النصية، لكننا لانزال بحاجة إلى المنهج الثالث الذي يفضّ لنا أسرار الشعرية وجوهر الجمال فيها.

حاولت الوصول إلى أقصى ما يمكن كشفه عن شعرية النص وجمالياته وفض أسراره الإبداعية

اعتمدت على المنهج التاريخي الاجتماعي إلى جانب التحليل النفسي والمنهج الدلالي (البنيوي)

فهم النص احتاج إلى ربطه بسياقات تاريخية واجتماعية وخصائص رؤية طبقية للحياة



تجمع وتحفظ تراثها الثقافي

المكتبة الوطنية الجزائرية

وتاريخ التراث الإنساني



صورة قديمة للمكتبة



د. وائل الدسوقي

المكتبة الوطنية هي المكتبة الأم ذات المهام الخاصة، التي تتمثل في حصر وجمع وتنظيم إنتاج الدولة الفكري عبر تاريخها وحفظه، وجمع وثائقها الرسمية وأوراق شخصية، وإنتاج فكري جديد من بنات أفكار أبنائها في الداخل والخارج، كما تقوم بإدخال ما أنتجته العقول الأجنبية من أعمال تتعلق بحضارتها للارتقاء بعقل المواطن، فضلاً عن القيام بالدور المركزي في إصدار الفهارس الموحدة، والتنسيق للتعاون بين مؤسسات المعلومات المحلية والدولية.


المكتبة من الداخل

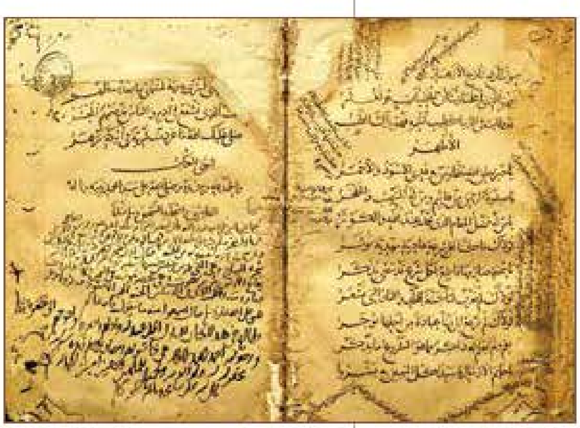
ولأهمية المخطوطات الجزائرية ومكانتها وما تتمتع به من قيمة ثقافية وتاريخية، بالنظر لما تتميز به من تنوع لمضامينها التي تمس شتى المجالات والفنون، قرر وزير الاحتلال الفرنسي «أدريان بير بروجبيه» في (١٣ أكتوبر عام ١٨٣٥) تأسيس المكتبة الوطنية الجزائرية، وكان شغوفاً بعلم الآثار والاستشراق والتأريخ والعلوم الجغرافية واللغوية ورحلات الاستكشاف.

ولقد تضررت المخطوطات الجزائرية كثيراً في فترة الاحتلال الفرنسي (١٨٣٠ – ١٩٦٢)، وحينما سقطت مدينة قسنطينة على يد المارشال «كلوزيل» في نوفمبر عام (١٨٣٧)، تعامل الجنود الفرنسيون مع المخطوطات والكتب النادرة بكل همجية، فعبثوا بها وخربوها وأحرقوا معظمها. فأصبحت مهمة «بير بروجبيه» صعبة للغاية، حيث قام بتأليف لجان لجمع الكتب والوثائق من شتاتها، ووضعها في أماكن مؤقتة، حيث استطاع أن يجمع من مكتبات قسنطينة وحدها حوالي (٨٠٠) مخطوط أنقذها من التدمير والنهب، والتي بكل أسف ضاع معظمها لصعوبة الطريق أثناء نقلها إلى العاصمة. إضافة إلى جمعه عدداً لا بأس به من مخطوطات تلمسان ومعسكر والمدية، أضيفت إلى مخطوطات قسنطينة. وبهذا تكونت المجموعة الأولى للمكتبة الوطنية التي تعتبر أهم مجموعة موجودة بالجزائر، ابتداء من تاريخ تأسيس المكتبة عام (١٨٣٥).

استقرت الحال بالمكتبة في قصر الداي «مصطفى باشا» عام (١٨٦٣)، واستمرت تمارس أعمالها حتى عام (١٩٥٨)، حيث نقلت إلى مبنى جديد في شارع فرانز فانون، بمساحة تبلغ (٤٨٠٠) متر مربع. وبعد الاستقلال عام (١٩٦٢)، سعت المكتبة الوطنية الجزائرية إلى تطوير القسم العربي لديها، بعد أن كان مهملاً في زمن الاحتلال، وتبنت فكرة جمع وشراء المخطوطات من المكتبات العامة والخاصة، وكذلك تشجيع التبرعات. وفي عام (١٩٨٦) بدأ مشروع بناء خاص للمكتبة بمنطقة الحامة بالعاصمة الجزائرية، والذي افتتح في (١ نوفمبر ١٩٩٤).

وتم تحديد مهام المكتبة الوطنية الجزائرية بالعمل على جمع وحفظ التراث الثقافي الجزائري، على كافة أشكاله؛ كالخرائط والتصاميم الموسيقية والمؤلفات المسموعة والمرئية والمدونة في مخطوطات خام، أو كتب مطبوعة أو أوراق شخصية ورسمية، والقطع النقدية والأوسمة، كذلك التشجيع على الكتابة والنشر بمنح تصنيفات إيداع للكتب والدوريات للمؤسسات والأفراد. فضلاً عن الحفاظ على المطبوعات الرسمية الأجنبية المحصل عليها، من خلال تطبيق اتفاقيات التبادل الثقافي والعلمي الدولية، وإتاحتها للباحثين للدراسة والفحص والتحقيق. وتنظيم الأنشطة والفعاليات الثقافية والعلمية من ندوات ومؤتمرات وورش عمل.

وتتميز المكتبة الوطنية الجزائرية بصداها العالمي الكبير، نظراً إلى كمّ الكتب ونوعها، والمخطوطات الذي تقوم بالحفاظ عليها، والإقبال المتزايد من المهتمين باحثين وقراء. وعلى الرغم من الظروف المعقدة التي مرت بها الجزائر، والكفاح الوطني المستمر عبر تاريخها الطويل، فإن المكتبة الوطنية تعد من بين أكبر وأحدث المكتبات والأرشيفات العالمية، من حيث المضمون والتقنيات.


المستملح

وتتنوع المخطوطات المحفوظة في المكتبة ما بين المخطوط الخام والمعاد طباعته، ولكل منها خزانة تحفظها بما يليق بمكانتها،

برغم الظروف المعقدة التي مرت بها الجزائر فإن مكتبتها تضم أكبر وأحدث المخطوطات العالمية

مخطوطات نادرة تشمل القرآن الكريم والحديث والفقه والتصوف والسياسة والإدارة والحساب والهندسة



مبنى المكتبة الوطنية

فيبلغ رصيد المكتبة الوطنية الجزائرية حوالي (٤٢٩١) مجلداً ومخطوطاً باللغة العربية، وهناك عدد قليل باللغتين التركية والفارسية. وتحتفظ بجزء من القرآن الكريم يرجع تاريخه إلى القرن الثالث أو الرابع الهجري، وهو مكتوب بخط كوفي على ورق من جلد الغزال. كما تتنوع موضوعات المخطوطات على حسب ما ورد على الموقع الرسمي للمكتبة، بين القرآن والحديث والفقه والتصوف والسياسة والإدارة والفلسفة والمنطق والحساب والهندسة والتقاويم، وكذلك تاريخ الجزائر والمغرب الكبير وافريقيا، وأيضاً في الطب والنحو، والأدب والشعر. إضافة إلى ما احتوته قاعة المطالعة من رصيد وثائقي، تم السماح للباحثين بالاطلاع عليه، ويقدر بنحو (١١٤٠) عنواناً، تم اقتناؤها عن طريق التزويد والهدايا والتبادل. ويصل عدد الكتب النادرة بالمكتبة إلى (٣٩٠١) عنوان باللغة العربية ولغات أجنبية.

وتستقبل المكتبة الوطنية الإهداءات من العامة والخاصة، ومن مؤسسات وأفراد، وتسجل ما تم إهداؤه بأسماء أصحابها وتعرف به الجمهور، ومن أبرز الخزائن المهداة خزانة إمام مسجد كتشاوة الشيخ «بشير بوعذاني»، الذي تقدم ورثته عام (٢٠٠٩) بإهداء مكتبته الخاصة، وتبين بعد حصرها أنها تحتوي على (٤٧) مخطوطاً، (٨١) كتاباً نادراً، (٦٦٧) مرجعاً حديثاً.

ومن أروع المخطوطات التي احتوتها المكتبة مخطوطة «المستملح من كتاب التكملة»، وهو اختصار الحافظ الذهبي لكتاب «التكملة» لابن الأبّار في تراجم علماء الأندلس، حيث انتقى منه تراجم، واستدرك على بعضها وحقق في بعضها الآخر. وقد حقق نسبته عمار سعيد الباحث بمركز الملك فيصل.

وفيما عرف بالرصيد المغاربي بالمكتبة، نجد واحداً من أقدم الكتب في هذا الرصيد، وهو كتاب «العلاقة بين الأسر والحرية» لإمانويل داروندا، والمطبوع بالفرنسية عام (١٦٦٢)، ويروي قصة العبد إمانويل داروندا في الجزائر العاصمة.

كذلك احتوت المكتبة على رصيد مهم من المخطوطات اللغوية في موضوعات شتى، مثل: «تَحْبير المُوَشّين في التّعْبير بالسّين والشّين» للفيروز آبادي صاحب القاموس المحيط، المتوفى عام (٨١٧هـ)، ومخطوط نادر في شرح كيفية ترتيب مواد القاموس المحيط وبيان كيفية الكشف عن الكلمة فيه لمحمد بن عبدالله الحسيني الطبلاوي، المتوفى عام (١٠٢٧هـ)، وله أيضاً مخطوط مهم جمع فيه الأضداد الموجودة في القاموس المحيط، وقام بترتيبها على حروف المعجم. ولإبراهيم برهان الدين الجعبري المتوفى عام (٧٣٢هـ) تحتفظ المكتبة الوطنية بقصيدة نونية في التأنيث والتذكير بعنوان «تَذْميث التّذْكير في التّأنيث والتّذْكير». وأخيراً مخطوط في أسامي الذئب وكُناه، لأبي فضل الحسن بن محمد الصّغاني، المتوفى عام (٦٥٠هـ).

وهكذا، تعمل المكتبة الوطنية الجزائرية على جمع تراث ما ورثه الجزائريون عن أجدادهم، ونقله إلى الأجيال المستقبلية بعد فهرسته وتحقيقه أو تركه على صورته الخام لأهداف علمية. والتعريف بمكانة المخطوطات الجزائرية إقليمياً وعالمياً، وتحديد مواقع وجودها والعمل على وضع بيبليوجرافيا لها في العالم، وتوثيق الروابط بين الجزائر ومحيطيها الإفريقي والعالمي، بما يرسخ لمفهوم الدولة الحضارية التي تحمل رسالة راقية وعظيمة تجاه الإنسانية.

المكتبة تقوم بدورها في توثيق الروابط بين الجزائر ومحيطها العربي والإفريقي والدولي

خزائن تحوي مخطوطات باللغتين العربية والتركية ويصل عدد الكتب النادرة فيها إلى (٣٩٠١) عنوان



أدريان بير بروجيه

قُبلة ضوء



حسن علي النجار / الإمارات

ويرسمُنا العمرُ ضحكةَ وردٍ ... وينشرُ للحبِّ عطرَ هَوانا
ويأخذُنا للبعيد البعيد ... ويلهمُنا في امتزاجٍ رؤانا
يلوّنُنا زهرةً زهرةً ... تعانَقَتا، فتفشّى شذانا
ويسكبُنا مثلَ بقعةِ ضوءٍ ... بسِفْرِ الهوى، فاستحَلْنا جُمانا
وباحتْ بأسرارِنا شُرفةٌ ... تُطيلُ تأمُّلَها في مَدانا
تُعتِّقُنا الأُمسياتُ، النّهاراتُ ... والصَّلَواتُ تضمُّ رَجانا
فما أقدسَ الحبُّ في لحظةٍ ... وقعنا بهِ، فصعدنا كلانا!
ملائكةً، كنقاءِ النّدى ... تضجُّ السماءُ بصوتِ غنانا
وتُخفي الغيومُ وِشايتَها ... وتكتمُ غِبطتَها إذْ ترانا
ويفضحُها مطرٌ من سؤالٍ ... وتشهَقُ حين تناءتْ خُطانا
ونمضي رحابةَ هذي السماءِ ... تفتِّحُ أبوابَها في لِقانا
وننهلُ دهراً من العمرِ صفواً ... ونشربُ كاساتهِ.. كم روانا!
نخافُ على الحبِّ من لحظةٍ ... بها نتجرّعُ كأسَ جَفانا
فإنْ وَخَزَتْنا مواسمُ جَزْرٍ ... نعودُ، كأنَّ الجَفا ما اعترانا
كشوقِ النوارسِ للبحرِ، قِبلتُها ... ساحلٌ عن هواهُ أبانا
فإنّا بمنعطفاتِ الحياةِ ... نعودُ إلينا، نزيدُ افتتانا
نؤوبُ إلى شهقةِ النَّظَراتِ التي ... ... أوقدتْ شمعتَيْنا زمانا
نلوذُ بها نظرةً كتبتْنا ... سطوراً بدفترِ عشقٍ حكانا
فنُبعثُ حباً جديداً، ينابيعَ ... ... وجدٍ تمدُّ لنا العنفوانا
وفي كلِّ دربٍ لنا ذكرياتٌ ... تلوحُ، تشاغبُنا في مَدانا
أراجيحُ حُلْمٍ وقُبلةُ ضوءٍ ... على ضحكتَيْنا ونجوى مُنانا
وعطرٌ يبوحُ به الوقتُ ... يمرحُ كالأمنياتِ ويُحيي المكانا
كلانا شواطئُ حبٍّ، ومرسى ... بأحضانهِ يستريحُ كلانا
ونسكُنُ لحناً ببالِ الأغاني ... ويحتارُ فينا ارتدادُ صَدانا
ونصبو إلى أن يدومَ هوانا ... ويبقى -كما كانَ- في مُبتدانا



سلمى



إبراهيم الألمعي / السعودية

تتأملُ وجهها، تحرك أصابعها على خطوط الزمن حول عينيها، تقرّب صفحة خدها من المرآة، تظهرُ التجاعيد أوضح، يبدو البياضُ في أصول شعرها، فقد مضى وقت منذ صبغته آخر مرة، كان ذلك يوم زواج سلمى؛ منتصف الشهر الفائت، لن تنسى تلك المناسبة، التي عادت بذاكرتها إلى سنوات الصبا، وإن تشاغلت عنها بالركض في ميادين الدراسة والبحث والتدريس، إلا أنها لم تنس لذة المواعيد وأماسي الحب، ولم تنس أيضاً خيبتها حين اعتقدت أنها قد عرفت مستقبلها، ورسمت تفاصيله؛ فلم تشكّ في أنها ستكون أماً لهذه العروس، كانت تحثه على التقدم لوالدها فيستمهلها، تضغط عليه فيهجرها، فتصالحه وتمنحه مهلة أطول، وتمضي المهلة بعد المهلة؛ تخشى أن تخسره حبيباً، فتصمت، ويتأرجح الحلم بين اليأس والأمل، ويصارحها أخيراً بأنه لا بدّ أن يتزوّج موظفة، يعينه مرتبها على متطلبات الحياة الزوجية، ثم يعاتبها لأنها لم تكمل تعليمها ولم تتوظف، وتشعر بالذنب والخجل والأسى معاً؛ صَغُرَتْ نفسُها في عينيها، وشعرتْ أنه باعها بلا ثمن، ولكنها عادت باللوم على نفسها لأنها منحتُه كلَّ شيء، فرخُصتْ في عينيه..

مرّت بها لحظات تخيلت نفسها مكان المعلمة التي تجلس إلى جوار العروس، فهي أولى بهذا المكان، فمرتبها الآن يساوي ضعف مرتب المعلمة..

عندما تم زواجه علمت كم هي رخيصة بلا راتب، فقرّرت إكمال دراستها، والحصول على شهادة تؤهلها لوظيفة محترمة، لم يكن ذلك سهلاً، ولكنه الانتقام الوحيد من خيبتها، أمعنت في القسوة على نفسها فرفضتْ جميع المتقدمين لخطبتها، وكلما أنهت مرحلة تاقت للتي بعدها..

في حفل زواج ابنته سلمى بالغتْ في زينتها، فإذا كانت ذات الراتب أمّ العروس، فإن سلمى كانت طالبتها الأثيرة في الجامعة، والعلاقة بينهما وثيقة يجمع بينهما الاسم، الذي تعلم أنه لم يأتِ مصادفة، وإنما اختاره لأنها مازالت تملك ركناً ولو صغيراً في قلبه وذاكرته..

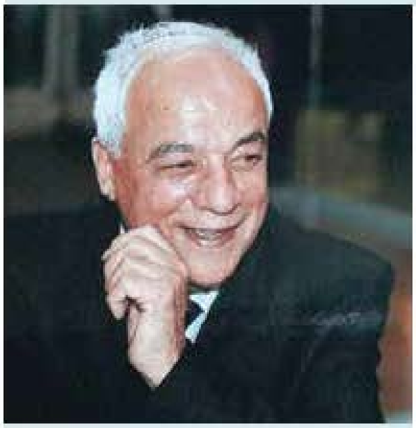
تُحدّق في المرآة، تشد بأصابعها على التجاعيد، تفتّش عن بقايا الجمال الذي قدمته بين يديه يوماً بلا ثمن، إنها نادمة على كل لحظة سعادة منحته إياها، ولكنها مازالت تلتذ بتذكر تلك اللحظات، فهي تعلم أنّه كان يحبها وإلا لما سمّى ابنته على اسمها..

لا تكرهه لأنه خدعها، بل لأنه ضحى بحبها وثقتها وجمالها في مقابل جزء من مرتب ستمنحه إياه امرأة أخرى، ولكنّها تعلل نفسها؛ بأنها كسبت ذاتها، وملكتْ أمرها، وأحرزت شهادة علمية لا يملكها هو ولا زوجته المعلمة، ثم يبدد زهوها هذا شعورٌ بالوحدة يُغيرُ عليها بين حينٍ وحين..



نسيم

مكان لم يغادر القلب



سعيد البرغوثي

لست أدري كيف تجمعت أسر من عائلتنا وعائلات أخرى في ضاحية «حرستا»، عندما رحلنا من فلسطين، هناك كان الحصول على مأوى يتحقق بلا مشقة وبلا بحث، فأهالي البلدة استقبلوا العائلات الفلسطينية بكرم وإيثار، كل أسرة وجدت مكاناً لها في أحد البيوت إلى جانب أصحابها، وأصبحوا كأنهم أسرة واحدة يحتلون عدة غرف، ولم تكن الطبيعة أقل كرماً من الناس، عدة أنهار بمياهها العذبة تتخلل بساتين البلدة، وكان الناس يجودون على اللاجئين بما تجود به أراضيهم العامرة بكل أنواع الخضار والفواكه.

عند مغادرتنا لصفد عام النكبة، لم يكن العام الدراسي قد انتهى، فقد أغلقت المدارس أبوابها عشية انتهاء الانتداب البريطاني، فلم يعد هناك من مرجعية أو جهة راعية.

رحت أتجول في بلدتنا الجديدة، مررت ببناء من طابقين، تتعدد في كل طابق عدة غرف تطل على الخارج بنوافذ زجاجية، قرأت يافطة فوق مدخل البناء كتب عليها «مدرسة حرستا الرسمية للبنين» عاودتني ذكرى مدرستي التي غادرتها منذ أسابيع قليلة، وتركت هناك كتبي ودفاتري وأقلامي. اقتربت من إحدى النوافذ، وحضنت وجهي بكفي ملتصقاً بالزجاج، مستطلعاً من بداخل الغرفة، صفوف من المقاعد يحتلها عدد من التلاميذ، لمحني المعلم الذي كان بمواجهة النافذة، فقد كان منظري ووقوفي أمامها لافتاً، أشار لي أن ألتف لآتي إلى صفه محدداً لي وجهتي للوصول. دلفت إلى المدرسة وقصدت الصف المعني، أخذ التلاميذ يتصايحون «فلسطيني أستاذ، فلسطيني بيعرف إنكليزي» طرح المعلم علي بعض الأسئلة البسيطة باللغة الإنكليزية، وأجبته بما أسعفتني به معرفتي البسيطة يومها، وليس بأكثر من حدود أسئلته.

قال لي الأستاذ «خليل البرهمجي» الذي كان معلم الصف الثاني الابتدائي، دون أن يستوضحني عن مستوى تعليمي وفي أي صف كنت في فلسطين، قال لي: «بكرة جيب دفتر وقلم وتعال داوم» وهكذا انتظمت في المدرسة من جديد.

كان العام الدراسي يقترب من نهايته، فلم أمكث في الصف الثاني لأكثر من شهر، وترفعت إلى الصف الثالث.

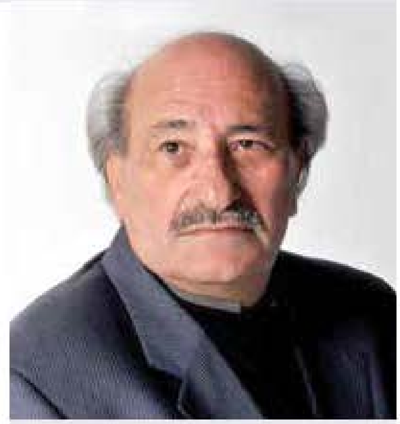
كان لكل صف معلم واحد يعلّم التلاميذ كل المواد، كان معلم الصف الثالث يدعى محمود الضويع الذي لحظ تفوقي، وباقتراح منه وموافقة من مدير المدرسة راشد الشعار، اتُخذ قرار بالقفز إلى الصف الخامس، حيث كانت الشهادة الابتدائية تعتبر مرحلة مهمة جداً في حياة التلاميذ، فالذي يظفر بها ربما يصبح في نظر الناس نصف أستاذ! كانت نتائج امتحانات الشهادة الابتدائية تحتل المنابر الإعلامية، فكانت أسماء الناجحين بالشهادة الابتدائية تنشر في الصحف، وكانت أيضاً تذاع بالراديو.. وكان اسمي بين الناجحين. وأصبحت في نظر أهالي حرستا (نصف أستاذ).

> **حصلت على الشهادة الابتدائية وأصبحت في نظر أهالي حرستا نصف أستاذ**

عدد كبير من الأطباء والمهندسين والمحامين في بلدة «حرستا»، تتلمذوا على أيدي أولئك المعلمين المتفانين، الذين كانوا يعقدون للتلاميذ دروساً إضافية خارج أوقات الدوام، فالدروس الخاصة المأجورة المعروفة اليوم لم تكن موجودة، هناك كان المعلمون يتطوعون لعقد الدروس الإضافية، وعلى جدران رواق المدرسة كانت هناك لوحات عليها صور الناجحين في الشهادة الابتدائية لأعوام متتالية مقترنة بنسبة النجاح لكل عام، والتي لم تنخفض عن تسعين في المئة إلا نادراً.

> **استقبلوا العائلات الفلسطينية في بيوتهم بكرم وإيثار وأصبحوا كأنهم أسرة واحدة**

كان حرصي دائماً على زيارة تلك المدرسة كلما سمحت لي الفرصة بزيارة تلك القرية الوادعة التي تمددت، أدخل إلى رواق المدرسة متأملاً لوحة ضمت أسماء الناجحين في شهادة الدراسة الابتدائية عام (١٩٥٢)، وأتأمل صورة ذلك الطفل بشعره الأسود الكثيف الذي كنته ذات يوم.



المنصف المزغني

الفيصل هو القارئ

قصيدة النثر

قضية شكل أم حزب شعري؟

قيل ويقال وسوف يقال: العرب هم الوحيدون في العالم الذين يطرحون قضية تجاوزتها آداب الأمم الأخرى ألا وهي: قصيدة النثر.

-١-

النص الذي يبدو على هيئة تقترب من الشعر، وإيقاع كلامه متخفف من قيود الوزن، وحدود القافية، وغير ملتزم بالسُنّة الشعرية، وبلا بحر عروضي معلوم، أو تفعيلات متواترة بحساب أو بغير حساب هو: نص مندرج تحت اسم: قصيدة نثر.

-٢-

ازدهرت هذه القصيدة بعد أن طفت بقوة على صفحات مجلة «شعر» العربية اللبنانية من (١٩٥٧ إلى ١٩٧٠)، وعبر ٤٤ عدداً، وعبر بعض المنابر المحدودة المعلومة، فقد طرحت هذه المجلة «الأيقونة» نفسها عنواناً للحداثة في الشعر، وكانت تسعى إلى أن تكون النافذة العربية الأولى على الشعر العالمي، ولأن سنوات ظهورها تزامنت مع موجة استقلالات بعض الأقطار العربية، وفترة بناء الدولة الوطنية، اتهمت هذه المجلة بكونها مشروعاً استعمارياً، وتمويلها مخابراتي أمريكي.

وكانت «شعر» من أبرز المنابر التي باتت تترجم الشعر، الذي يشبهها أو يتماهى مع طموحاتها في اللغات الأخرى مثل الإنجليزية والفرنسية والألمانية خاصة.

-٣-

تهيأ لكثير من القرّاء أنّ الشعر في مجلة «شعر» وغيرها، بات مترجماً بلا وزن، بل أن النص الأصلي هو غير موزون أصلاً في لغته الأم، ولكنه مصنف في خانة الشعر. ومعنى هذا أن الأمم الأخرى تخلصت من ديكتاتورية العروض.

واستقرّ السؤال: إذا كان الشعر يفقد موسيقاه بعد الترجمة، فلماذا لا نكتب شعرنا العربي الجديد مباشرة بلا وزن؟ وانتهى الأمر الى تأكيد مقولة قديمة، تقول إن الوزن لا يعطي صفة الشعرية اذا حضر في النص، فالشعر ليس كلاماً موزوناً مقفى، وبما أن الوزن لا يعطي صفة الشعرية عند حضوره في النص، فإنه لا يأخذ صفة الشعرية إذا غاب.

-٤-

صار الانخراط في حزب قصيدة النثر يمنح حرية بلا شروط عروضية، وصار السؤال: لماذا لا يتم التخلي عن بند الموسيقا نهائياً، ومن هنا فصاعداً، فإن كاتب الشعر الحر أو المنثور أو النثر الشعري أو المركّز، أو المختزل، بات حراً غير ملزم، أو ملتزماً بالبحور الشعرية ولا التزام له إلا بقواعد النحو والصرف والرسم، وباختصار، فإن الشاعر الجديد صاحب النص النثري بات يقطع علاقته بإدارة العروض والبحور الشعرية والزحافات والعلل، وما يجوز للشاعر عند الضرورة، بما لا يجوز، وصار معفىً من الضرائب لدى دولة الخليل الفراهيدي، ولكن ملزم بالمرور بإدارة النحو والصرف والرسم وسيبويه وأبي الأسود الدؤلي.

-٥-

شكلت مجلة «شعر» استجابةً لانتظارات قطاعات واسعة من الذين يملكون مشاعر وعواطف وأحاسيس شعرية، ولكن لا يملكون موهبة عروضية. فالعروض موهبة عَرَضية وليست جوهرية لدى الشاعر، وقد لا يكون العروض مسألة سليقية لدى الشاعر، ولذلك لم يكن هذا الشاعر العربي، قبل تأسيس حزب قصيدة النثر، يجرؤ على المسّ من سلطة العروض.

والمواهب العرضية في الشاعر كثيرة، كأن يكون على سبيل المثال: حسن الصوت، دون عيوب في النطق وتمثيليَ الأداء، وقادراً على الحفظ، والتذكر، فلا يلجأ إلى الأوراق عند القراءة المنبرية أمام الجمهور، وقد ينشد قصيده إنشاداً كما يفعل الشاعر الأعشى (صنّاجة العرب).

-٦-

كانت مجلة «شعر» ترجماناً متعصباً للقصيدة المتحررة من الأوزان في سنوات صدورها، وظنّ القرّاء أن المجلة هي لسان ناطق باسم «حزب» قصيدة النثر.

وخلال أواخر الخمسينات كانت قصيدة التفعيلة الموزونة (التي كانت نازك الملائكة منظّرتها، وبدر شاكر السياب مبدعها الأكبر) تسعى جاهدة

لتأكيد حضورها منذ (١٩٤٦). وتسعى لانتزاع الاعتراف من الوسط الأدبي، ومن الجمهور، وكانت مجلة سهيل إدريس «الآداب» هي أبرز منبر رافع للواء التجديد والصراع في الشعر التفعيلي الحر، يمكن الجزم بأن قصيدة النثر قد شوّشت على قصيدة التفعيلة نموها الطبيعي؛ أي ما إن بدأت قصيدة التفعيلة في الحضور، وكسر القافية، والاقتصار على تفعيلات البحور الصافية، وما إن بدأت قصيدة التفعيلة في الظهور وطلب الاعتراف بها، حتى حضرت قصيدة النثر لتنشر شيئاً من التشويش في مجتمع محافظ من قراء الشعر.

-٧-

وشأنُ أي حزب يريد السلطة، فإنه لا بد له من أن يقزّم كل الأحزاب التي حوله حتى يبدو هو الأكثر صدقية، كانت عقلية الحزب متفشية من خلال الحرب على المنبر، فالقصيدة النثرية لا تعنيها المنابر والأمسيات الشعرية، إنها تعول على قارئ منعزل في بيته، في مكتبته، يقرأ وحيداً، ويتأمل شعراً ذهنياً خالصاً بعيداً عن قضايا الالتزام والادب المُوَجَّه الذي يدّعي خدمة القضايا العادلة.

-٨-

منذ أكثر من نصف قرن من العمل الجدي لم تستطع قصيدة النثر أن تؤسس نفسها ونصها في وجدان المتلقي القارئ للشعر. ولهذا السبب، عاشت قصيدة النثر مثل حزب باحث عن الشرعية في ظل هيمنة القصيدة التقليدية، بل إنها أسست حصاراً فرضته على نفسها، من خلال رفض المنبرية، ولم يكتفِ أعضاء «حزب « القصيدة بالترويج لأنفسهم، بل كانوا يسعون إلى شن الحرب على القصيدة الخليلية، فلم يدخروا حتى تلك المحاولة التجديدية القريبة منهم، ومن نزوحهم الثوري؛ أي قصيدة التفعيلة.

-٩-

فرضت قصيدة النثر على نفسها حصاراً، من حيث إنها أرادتْ أن توجد لنفسها منافذ للوصول إلى القارئ الجديد وتغيير ذائقتك، فقد بدأتْ صادقة في حربها ضد قصيدة الحماسة والمنبر والصوت الواحد، وحددت مساحة تحركها في إطار الورق في حضرة المكتوب، فقد أوجدت لنفسها فضاءها المحبوس بين دفتي كتاب يقرؤه قارئ في صمت، ويطويه، وقد يلتفت إليه من جديد، ودون أن يطمح كتاب هذه القصيدة إلى مناطق معروفة عن القصيدة التقليدية العمودية منها والتفعيلية. لقد أنهت قصيدة النثر وبيانات أصحابها علاقات عديدة، من بينها الطمع في المنبر ومتابعة الأحداث والإخوانيات وشعر المناسبات، فضلاً عن الأناشيد والأغاني.

-١٠-

لكن شعراء قصيدة النثر وجدوا أنفسهم في وادٍ خارج سياق الجمهور الشعري العربي الراهن الذي لم تتطور ذائقته، في نظرهم لأنه لم يستوعب الرجة التي حصلت وتحصل على مستوى الشعر في نظرهم، ولذلك كان المتعصبون في حزب قصيدة النثر (الصقور) يَرَوْن ان طرح قضية قصيدة النثر هو نوع من التخلف، فشعوب الآداب الأخرى غير العربية لا تطرح مثل هذه القضايا بتاتاً، وتجاوزت هذه القضية التي لم تعد قضية، ألا وهي حكاية البحور والأوزان.

-١١-

لم يحسم الأمر بعد في قصيدة النثر، وفي مسألة الموسيقا، وفي علاقة الشعر بالجمهور، وقد صار شعراء قصيدة النثر متأثرين بجماعة الشعر العمودي، ولحقتهم عدوى الصراخ عند الإلقاء. فهل صار، على قصيدة النثر، أن تراجع صيغة مشاركتها الآن في الأماسي والمهرجانات الشعرية، ولا مناص لها من تدبير صيغة غير المنابر، أو داخل المنابر في سبيل احتلال موقع، خاص بها باعتبارها نوعاً شعرياً مخصوصاً، لا يلزمه أن يكون داخل حزب، ويتصرف مثل حزب أو طائفة، فما بتنا نراه من طائفية في المهرجانات الشعرية الآن لا ينذر إلا بالمرض في الساحات الثقافية.

فما معنى مهرجانات خاصة بقصيدة النثر؟ وما معنى مهرجان القصيدة العمودي؟ والحال أن القصيدة هي قصيدة أو لا، خليليةً كانت أو متخففةً من كل زينة، والمهم إذن هو أن يمنح النص انطباعاً شعرياً، ويُنْسي القارئ اللجوج سؤال الوزن اذا اخترق النصُ القارئ، وقال القارئ: إني أشهد، هذا شعر.

مازلنا الوحيدين في العالم نطرح قضايا تجاوزتها آداب الأمم الأخرى

ازدهرت قصيدة النثر مع صدور مجلة «شعر» التي مثلت أبرز المنابر الثقافية وقتذاك

لم تستطع قصيدة النثر رغم مرور أكثر من نصف قرن أن تؤسس نفسها في وجدان القارئ العربي

تودتاندوم*



هاتي البركات / العراق

بين ملامح وجهها الحنطي وأحلامها الصغيرة ثمة تشابه لم يكتشفه أحدٌ سواي، أنا المغرم بالتفاصيل التي لا يكمن فيها الشيطان كما يدّعي الساسة، بين بابور الكاز الذي يعشقه جدها وبين (المشراقة) التي تعشقها جدّتي، هناك تلاصق في الغايات والنوايا، وبيني وبينها تنثال الأوجاع، والفنتازيات، والذوبان في حكايات العجائز، والتمادي في الاعتراف من أنهار الاغتراب!

حينما زرعت برعمها الأول تنهدتْ فأمسكتْ بأوداج قلبي وحوّلت مسارات الصمامات الأربعة!

لماذا تنهدت سوسنتي؟

وما الذي دفعني لضمها إلى مذابح أحزاني الجديدة؟

ولماذا كل هذا الإصرار على الاستمرار في ريْها رغم بكائها الذي يعذبني في حلكة الليل؟

عند كل صباح أهم بقلعها من جذورها، لكنها تجبرني بتمهيداتها المنداحة على غض الطرف عنها!

بعد كل صباح ألطم جبهتي! لأني قد ورطت نفسي بتثبيت جذور زهرة تخفي بين كلوروفيلها قرار قلعي من جذوري!

كل صباح أجد روحي تواصل الانزياح، وكلما نمت سوسنتي أحس بأني أغذ الخطى نحو البعيد الذي كان قد أكل أسباب عمري!

لم آخذ بوصايا العطار الذي اشتريت منه البذور!

ولم أصغ السمع لهمس البذور!

كان قصدي أن أرى أغصاناً أثيرة على قلبي، أوراقــاً لها ضوع الفردوس الذي أحاول جاهداً إنهاء مساره لينعم بالوجود!

فلقد ملّ من فقده غير المجدي!

كـانـت غـايـتـي بـــأن أحـولـهـا إلـى تودتاندوم حقيقي لأحتمي بها في بقايا أنفاسي المخرومة، وألفّ بها بقايا جسدي حين يدنو الأجل كنت أنوي التحدث معها في كل حين لكون الإنترنت والطاقة الكهربائية تساهمان عن قصد محبوك في إبعاد ابتساماتها العذبة عن مرأى أحداقي الغافيات في جنون التشاؤم!

خوفي عليها دفعني إلى محاكاتها عبر ش، ج، ش، غ ولقد آمنتْ هي بمثل هكذا تواصل، وكانت تهيم بعبارة (حلو التواصل) التي تطلقها إحدى شبكات الهاتف النقال شعاراً لكسب المال، المال الذي لا يعنيها ولا يعنيني رغم وجوده لديها وهي الزاحفة نحو الدكتوراه، ورغم وجوده خلف الكتب المرصوفة على أهداب عمري الذي لا يعني أحداً في قريتي الغائبة عن الوعي منذ الطوفان الأخير!

أمـنـيـة مستحيلة تقتحم خيالي منذ خطت روحي لفك طلاسم روحها الصافية،

رغبة مستضعفة هفت إلـى قلبي المتناغم مع أمنيات السراب،

اشـتـهـاءه غامضة انطلقت من طرف لساني اللاهـج بـحـروف اسمها الـلازورديـة لتغفو على أثير الأوهام.

كـل هـذه الأمـنـيـات والرغبات والاشتهاءات، يـمـكن أن تُـحـل بـتسع عشرة ساعة طيران مدفوعة الثمن، مع مجانية التفكير أثناء الطيران خصوصاً على المحيط الأطلنطي، لكنني أشاطرها الرأي الذي لم نقطعه أبداً ولم نتباحث به بألا نلتقي إلا عن طريق الأيض الذي تبثه فسيلتنا التي تنمو على ما تبثه الأحداق من عبرات تساهم في تقصير الأعمار، وتنحو لجذب الأرواح وفق مدارات مجهولة!

ها هي عيوني تدر لقاءً نديا، ها أنا أحس بـالانجذاب نحوها، عبرها، وعن طريقها المختصر لكل الطرق والمجالي لكل الحقائق والمجاذب لكل عواصف الشوق، ربما هو عالم الكاف والنون، وربما هو عالم غيبنا الذي لم يطلع عليه سوانا، ها نحن ننجذب عن طريق دموعنا المنثالة على سوسنتنا المشتركة، في لحظة قد اشتركت فيها كل الكائنات التي وهبت كل ما تملك من أجل إنجاح حلمنا الذي بعثر حروف الميتافيزيقا على كل مقابر العالم التي لم تشفق أبداً على العباقرة!



* شجرة تزرع حين يولد الطفل وتكون نعشاً له حين يموت



مفيد أحمد ديوب

هزيمة المدينة العربية هزيمة الإنسان

شقت المدينة العربية قبل قرن ونيف طريقها إلى التمدن الإنساني بصعوبة بالغة، مُتسلِّحة بالروح الكفاحية لأهلها، وبأحلام النهوض لدى أجيال شبابها، وقد انفتحت أبواب التاريخ على مصاريعها أمامها، وبانت الآفاق مُتسعة ورحبة، واتجهت العيون والعقول صوب الغد والمستقبل، وقطعت أشواطاً مهمة جداً على ذاك الطريق الطويل من رحلة البشرية جمعاء صوب الحرية وارتقاء الوعي الإنساني، والتعايش المشترك..

يشقّ المدينة العربية شارعان طويلان وعريضان،- ككل المدن في العالم -، يعبران المدينة من طرفها إلى طرفها الآخر، ويمتد في جسدها شريانان رئيسيان يمدانها بنسغ الحياة والنماء، في المدينة شارع أول مُتراصّ المحال التجارية، يبدأ بمتاجر الأحذية والقبعات - لا فرق بين الرأس والرجل في هذه الأيام السوداء -، وإلى جانب تلك المتاجر محال الألبسة والموضات والصرعات ، تتلوها محال الأطعمة والحلويات، ومن ثم المطاعم الشعبية، تتخللها جميعاً المعابد ومآذنها، وفي نهاية ذاك الشارع توجد أندية التسلية، والمقاهي الشعبية، والنوادي الليلية ..

بينما اختص شارعها الثاني في دور الكتب والمكتبات، ومتاجر بيع الصحف والمجلات، ودور السينما والمسارح، ثم دور الطباعة والنشر والتوزيع.. تتخللها جميعاً المراكز الثقافية، والصالونات الأدبية، ومكاتب الجمعيات الأهلية والمدنية، ودكاكين الأحزاب، وأندية الأنشطة الاجتماعية والرياضية.

يلتقي ذانك الشارعان في المدينة العربية في الساحة المركزية الكبيرة، حيث تُعرض يافطات دعايات المتاجر في الشارعين، لترويج كل منها لبضاعته، تمتد البسطات على الأرصفة، تُعرض فيها الأشياء المستعملة العامرة ببضاعتها أيضاً، وإلى جانبها تتعدد بسطات الكتب والمجلات القديمة، كما توجد بسطات الألبسة والأحذية الأوروبية المستعملة، وبجانبها عربات الخضراوات والفواكه وباعتها، وعربات الأدوات والحاجات المنزلية الخفيفة..

يقطن المدينة أو يرتادها كل من لديه قابلية الاستجابة لجاذبيتها وسحر جمالها، فكانت المدينة في حقبة زهوها مزدحمة بالبشر والنشاطات، وآسرة بالحركة والحياة، خاصة بعد أن زاد عدد سكانها عدة أضعاف في عدة عقود، يتبادل البشر في أسواقها السلع والأفكار معاً، ويتسوقون المنتجات

من علامات الهزيمة انتصار الناس للشطر الأول وإغفال حاجتهم إلى الجانب الثاني

كل المدن تتشابه في انقسامها إلى شطرين الأول يُعنى بالحياة المادية والآخر بجانبها الإبداعي الإنساني

المـادية، وإبداعـات الفنون والقيم الجميلة على حد سواء.. إلى أن بدأت عوامل الترهّل تفتك فيها، وعوامل التهتك تضرب جذورها بسريّة تامة، وتعمل الأيـادي الخبيثة في نسف القواعد الإنسانية خلسة بصمت وهدوء.

لـم تُـهزم المدينة العربية فـي العصر الحديث كما هـزمـت فـي العقود الأخـيـرة، هزيمة موجعة تلو الهزيمة، إلـى أن خَفُتَ صوت أنينها، بالكاد يسمعه شاعر مرهف الحس والسمع، أو يدركه عجوز مازال يذكر معالم المدينة قبل الهزيمة وبعدها، فقرع طبول الحرب، وأصوات مكبرات الشعارات، غطّى على ذاك الوجع المحتقن، كما غطّى ضجيج الأغاني الهابطة على رماد الحرائق الذي خلفه الغزو الثقافي، وخبأ دخان الدمار كل الحقائق، بعد أن أعمى البصيرة والأبصار.

بدت علامات هزيمة المدينة العربية، منذ أن طغى الشارع الأول على الشارع الثاني، وتزايدت أضعافاً أعداد رواد الشارع الأول على حساب أعداد رواد الشارع الثاني.

هُزمت المدينة منذ أن بدأ التهالك على الأبنية الأثرية والتاريخية في الشارع الثاني، وغطّاها الغبار وخيوط العنكبوت، وصعدت في مقابلها البنايات العالية، والأبراج ذات الواجهات الزجاجية في الشارع الأول..

هزمت المدينة منذ أن استبدلت واختفت كتب فنون الآداب القصة والرواية والشعر والمسرح، وما أسهم ويسهم مبدعوها في (وعـي) البشر لأنفسهم على حقيقتها فهماً إنسانياً جديداً وبعقل جديد، ليدركوا التمايز بين الأنسنة و(الحيونة)، ما بين ارتقاء وعي الإنسان وقيمه، وحرية فكره، وما بين نزوع الكراهية والحرب والقتل والاعتداء، وما توقظ فيهم تلك الآداب من نوازع الخير والجمال، وتبعدهم عن نـوازع الشر والجريمة، وما تسهم في فهم العالم المحيط حولهم بمناظير جديدة، فهم حقائقه الواقعية، وكشف الزيف والتضليل والخداع.

هزمت المدينة حين اختفت كتب التاريخ والتراث، وما أسهم مبدعوها أيضاً في تقديم حقائق الماضي، وفرزه إلى غث وثمين، وما أسهموا في تعريفنا إلى جذورنا الضاربة في التاريخ آلاف السنين، وما أسهمت كتبهم في تعميق انتمائنا لهذه الأرض ولهذه الشعوب، وأعادت تشكيّل هويتنا، وتجددها على قواعد إنسانية، وما تجعلنا أكثر تضامناً مع بعضنا بعضاً، ونسيجاً أكثر متانة ولحمة، وشركاء في المصير، وفي الأحلام والمستقبل..

هُزمت المدينة منذ أن حُوصِرَ المسرح (أبـو الفنون)، وتوقف عن النشاط، وهرب مبدعوه: كتابه ومخرجوه وممثلوه، وخسرنا دور المسرح في كشف الواقع المحيط ونقد عيوبه، وتحفيز الناس على تغييّره إلى عالم أكثر عدلاً وأنسنة وجمالاً، وخسرنا إسهام المسرح في تنزيل الأفكار من العقول والكتب والمكتبات ليضعها في عقول المرتادين، فمن يعش في جوّ المسرح وعالمه الراقي لن تستطيع أنفاق الظلام أن تشدّه، أو تجذبه إليها، ولن تُغريّه دروب الانحراف والعنف والجريمة والمخدرات.

هُزمت المدينة حين هزمت دور السينما، ودور عرض الفنون، وهزمت مشاريع تلك الدور في جذب البشر إلى عالم الفكر والفن والجمال، وفي إبعادهم عن عوالم الانغلاق والتعصب والكراهية.

هُـزمـت الـمـديـنـة مـنـذ أن اخـتـفـت كتب (العلوم الإنسانية والفنون) بمجملها من المكتبات، وتصدّرت واجهاتها عوضاً منها كتب فنون الطبخ، وكتب الأبـراج وقـراءة الطالع، أو هُمشّتْ أهمية تلك العلوم والفنون فـي الـمـدارس والـجـامـعـات، أو حرفت عن غاياتها، وتصدرت الأهمية عوضاً عنها العلوم التطبيقية، والتخصصات العلمية.

– هزمت المدينة منذ أن ضَلّتْ وعينا تلك البدائل والمظاهر البديلة، ومظاهر الحداثة القشروية للمدينة، وخدعتنا ونحن راضون بتلك التحولات، ومخدوعون بأننا نواكب العصر والحداثة، ونقوم في التنمية البشرية.. في حين خسرنا الإنسان وأنسنته، الذي يبني الحضارات، ودفعناه ليكون هدّاماً لها..

تهزم المدينة عندما تحاصر الأدب والشعر والمسرح وكتب التاريخ والتراث وتختفي فيها نوازع الخير والجمال

علينا أن نعي خطورة المظاهر البديلة والحداثة القشروية وخروج الجامعات والمعاهد على غاياتها العلمية الإنسانية



إعداد: فواز الشعار

في جمال العربية

من بديع فن «الجناس» وهو تشابه كلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى:

يا مَنْ بألحاظِهِ الْمَرضى أَراقَ دمي ... وَمَـنْ إلَيْـهِ بإتلافي سَعَتْ قَدَمي

نُحولي وأشْجاني لِحالي فَواضِحُ ... وأمّا افْتِضاحي في الغَرامِ فَواضحُ

قصائد مغنّاة

أحنُّ إلى خُبزِ أمّي

شعر: محمود درويش. لحّنها مارسيل خليفة وغنّاها عام ١٩٧٦

أحنُّ إلى خُبزِ أمّي
وَقهوَةِ أمّي .. ولَمسَةِ أمّي ..
وتكبُرُ فيَّ الطُفولَةُ
يَوماً على صَدْرِ يَوْمِ
وأعشَقُ عُمْري لأنّي
إذا مُتُّ أخجَلُ مِن دَمعِ أمّي
خُذيني إذا عُدْتُ يَوماً
وِشاحاً لِهُدْبِك
وغَطّي عِظامي بِعُشبِ
تَعَمَّدَ مِن طُهرِ كَعبِكِ
وشُدّي وَثاقي بِخُصلَةِ شَعْرِ
بِخَيطٍ يُلَوِّحُ في ذَيلِ ثَوبِكِ
ضَعيني إذا ما رَجِعْتُ
وَقوداً بِتَنُّورِ نارِكِ
وحَبْلَ غَسيلٍ على سَطحِ دارِكِ
لأنّي فَقَدْتُ الوُقوفَ
بِدونِ صَلاةِ نَهارِكِ
هَرِمْتُ فَرُدّي نُجومَ الطُفولَةِ
حَتّى أُشارِكَ صِغارَ العَصافيرِ
دَرْبَ الرُجوعِ لِعُشِّ انتِظارِكِ



فقه اللغة

نالت المرأة عندَ العرب حيّزاً كبيراً من الاهتمام، فكانت قصائدُ الغزل فيها، أصعب من أن تُحصى والقصص التي تناولتها، بشتّى المناحي، أكثر من أن تُحاط، ناهيكم باللغة التي أشبعتها وصفاً وتسميةً؛ من الصفات التي أسبغتها اللغةُ على المرأة:

الرَّبَحْلةُ: الضَّخمةُ اللَحيمة الجيّدة الخَلق في طولٍ أيضاً. الوَضِيئةُ: التي فيها مسحَةٌ من الجَمال. الغانيـة: التي استَغْنتْ بجمالها عَنِ الزِّينة. الوَسيمَةُ: الحَسْناء. الزَّهـراءُ: التي يميل بياضُها إلى صُفرة، كلونِ البَدْر. النَّعجاءُ: النَّعَجُ شِدَّة سواد العين وشدَّةُ بياضها، وقيل: شدَّةُ سوادها مع سَعَتها. الخَوْدُ: الحَسَنَةُ الخَلق الشَّابة. الهَيْفاءُ: الضَّامرةُ البَطْن. الغَيْداء: المُتَثنّية من اللين والغَيَدُ النُّعومةُ. ويقال: تَغايدتْ في مَشيها، والغادَةُ: النَّاعمةُ الليِّنة. الفَرعاءُ: التَّامة الشَّعر. الحَصانُ: العَفيفة. الخَريدة: البِكْر التي لم تُمسَسْ قط، والجمع خرائد. الطَّفْلَةُ: النَّاعمةُ.

وادي عبقر

من أروعِ النسيب وأرقِّه، ما قالهُ كُثيِّر (من الطويل). هو كثيِّر بن عبدالرحمن بن الأسود الشهير بأبي جمعة. عاش في المدينة (وولد فيها ربما في حدود سنة ٤٠ هـ)، وتوفي عام ٧٢ هـ، أو ٨٢ هـ.. يقال إنه عاش في مصر حيث انتقلت عزة بعد زواجها، ويروى أنه زار قبرها ورثاها، وتغير شعره بعدها. كان يكنّى أبا صخر.

خليليّ هـذا ربـعُ عـزّةَ فاعقلا ... قَلوصيكما ثُمَّ ابكيا حَيثُ حَلّتِ
وما كنتُ أدري قبل عزّةَ ما البُكا ... ولا موجعاتُ القلبِ حتّى تَولّتِ
وكانتْ لِقَطْعِ العَهْدِ بَيْني وبَيْنَها ... كَـنـاذِرَةٍ نَـذْراً فَـأوْفَـتْ وحَلّتِ
فقلتُ لها يا عَـزُّ كُـلُّ مُصيبةٍ ... إذا وُطّنت يوماً لها النَّفْسُ ذَلَّتِ
وَلَمْ يَلقَ إنسانٌ مِنَ الحُبِّ مِيعَةً ... تَـغُـمُّ ولا عَـمـيـاءَ إلاّ تَـجلّتِ
كأنّي أنادي صخرةً حينَ أعْرضَتْ ... مِنَ الصُّمِّ لو تَمْشي بها العُصمُ زَلَّتِ
وكنتُ كذي رجلين؛ رِجْلٍ صَحيحةٍ ... ورِجـلٍ رمَـى فيها الـزَّمـانُ فَشَلّتِ
وكنتُ كذاتِ الظَّلْعِ* لمّا تَحاملتْ ... على ظَلعِها بعدَ العِثار استقلّتِ
أريـدُ الـثّـواءَ عـنـدَهـا وأظـنُّـهـا ... إذا ما أطلْنا عندها المُكثَ مَلّتِ
فما أنصفتْ أمّا النّساءُ فبَغّضَتْ ... إلـيـنـا وأمّـا بـالـنّـوالِ فضَنّتِ
هنيئاً مَريئاً غيرَ داءٍ مُخامرٍ ... لِعزّةَ مِنْ أعراضِنا ما اسْتَحَلّتِ
وإنّـي وتَـهْـيـامي بِـعَـزّةَ بَـعـدَ مـا ... تـخـلّـيـتُ مِـمّـا بَـيْـنـنـا وتَـخـلّـتِ
لكالمُرتجي ظلَّ الغمامةِ كلّما ... تَـبـوّأ منها للمقيلِ اضمحلّتِ
كـأنّـي وإيّـاهـا سَحابةُ مُمْحِلٍ ... رجاها فلمّا جاوزته استهلّتِ

*الظَّلْعُ: العَرَجُ

سمفونية خاصة

ليس بغريب على أنغام الخلود هذه السمفونية الشعرية الخاصة، فهي عاشقة الشعر ومتجلية مع موسيقاه، ترسله سلام الشعور الذي يهز العتمة ويشع ضوؤه لينير سماء التلقي.

أنغام الخلود - الإمارات

سلام يا بزّاق في غرّة الغيم
هز العتيم ولاعب الليل ديمه
يمّم جدى شيخ الثغور المباسيم
يكَ القماش اللي طروقه عديمه
عمّي بهيَ اللون نور العواتيم
غرّته من ضيم الليالي غنيمه
فكّاك عثرات الأمور المعاقيم
فرقاه يا نصر الخواطر هزيمه
ثقل الحجا نور الدجا مفرج الضيم
تايِده وان جيته معاني وشيمه
شوق الظبي لَنْمي مع قايد الريم
البدر لي لبَس خلاخل بصيمه
أنا اشهد ان العفْي عقبه معاديم
ومن حب عقب الشيخ يلحق ظليمه
في وتّنا ما به حلالِ وتحريم
وبيني وبينك ما تصير الخصيمه
ولو ينكشف ديمِ على قاعِ امديم
ما غير معشوقِ يعلق نديمه
وانته وانا حرفي نمن دالِ وميم
وعهود وسدود ولْيالِ قديمه
ومغيزلِ يسحب على عودِ وْسيم
تيّه رشاد اهل العقول الحليمه

دارنا



الوطن يسكن صاحبه، هو ظله وماؤه وأنفاسه، هو القصيدة التي تتردد في الأرجاء، والمشاعر التي تعطر الأجواء، والشعر يتجلى ويلبس ثوب الفخر ويكتسب مكانته من الوطن الذي تغنى به، هنا قصيدة عنوانها الولاء والحب للوطن ولقيادته.

عارف عمر - الإمارات

دارنا الدنيا بطاريها تزين
يستمد المجد نور امجادها

الولاء يا دارنا لك فرض عين
سطَّر التاريخ فعل اولادها

في نهج من صاغها عقدِ ثمين
وارتفع فوق السحاب عُمادها

سولفت للفخر عن بيض اليدين
تكتبه ضيٍّ وْسناها زادها

اتحدنا قبل تجمعنا السنين
وارتقينا في ظلال اطوادها

حكمة الوحده وفكر البانيين
صاغت افكار وتعبها تادها

تحت أمرك يا خليفه سايرين
بالعزوم مثبّتين اوتادها

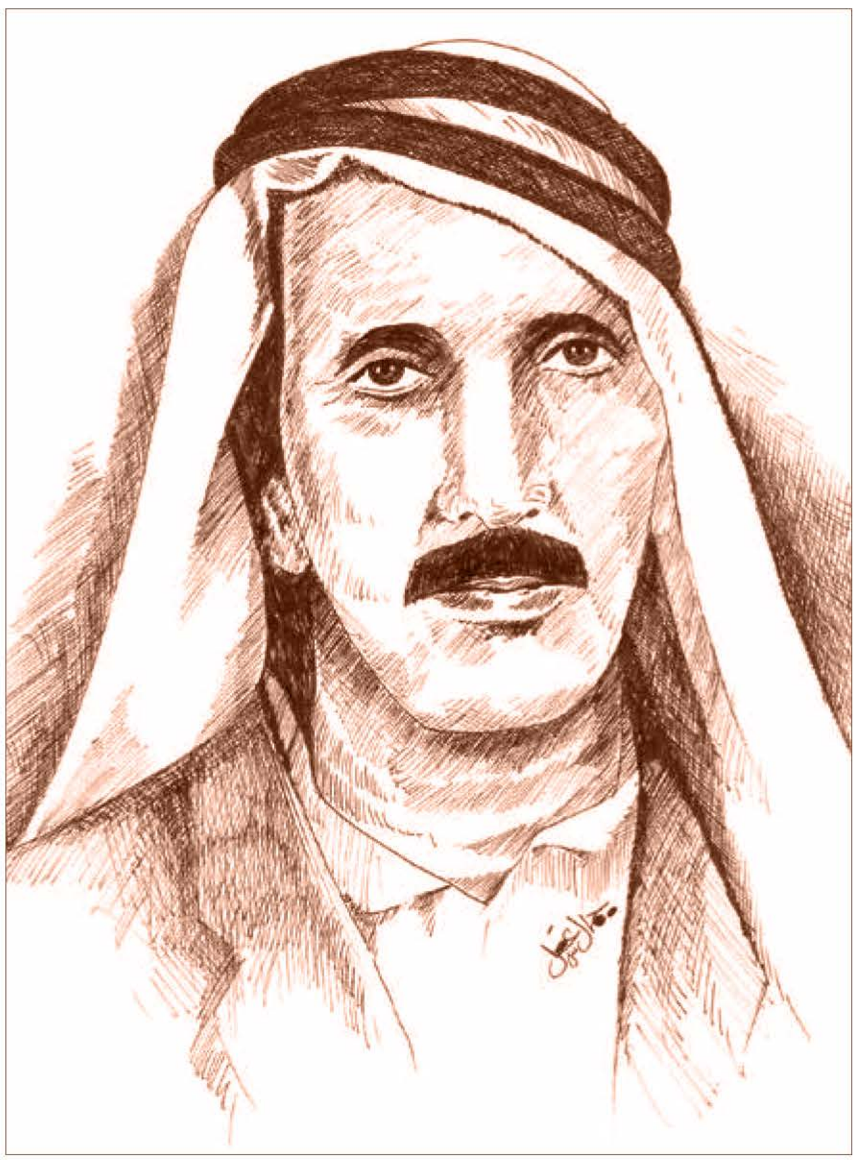
في غلاها كلّنا متوحّدين
والبيارق تفتخر باجنادها

يشكل دلالاته ويشي بوجدانياته

المكان في ذاكرة الشاعر سالم الجمري

عائشة علي أحمد الغيص

لا خلاف أن حياة الإنسان مرتبطة بأمكنة ما، مختلفة هنا وهناك، وهذه الأمكنة في أساسها تاريخية، لكنها بعد تجاوزها، وتجاوز تاريخياتها، تصبح أمكنة نفسيّة وشعريّة لها جمالياتها، ورموزها، ودلالاتها، وارتباطاتها النفسيّة.. فالمكان بما يحويه من دلالات، وما يشي به من وجدانيات، يشكل في أحايين كثيرة باعثاً للشعراء على امتطاء صهوة القصيدة.



وحديثاً لم يعد المكان في حركة الإبداع الأدبي يحمل معنى «الحيز والحجم والخلاء»؛ لأن «الإنسان، الزمن، المكان» مثلث حي متشابك الفاعلية، ومهما حاول الإنسان الابتعاد عن المكان فهو مغروس فيه، متمكن في أعماقه، يتأثر به ويؤثر فيه وينظمه ويتكيف معه.

وفي الشعر الإماراتي، نجد للمكان ومفرداته من أطلال، وآثار باقيات، حضوراً في ذاكرة الشعر والشعراء. وفي التجربة الشعرية للشاعر سالم الجمري، يتجلى لنا المكان في قصائده الغنائية حيث يؤثر ويتأثر في هيكلية المشاهد وإضفاء بعد فني وتصويري جديد بحسب ما تقتضيه حالة التعبير والدفق الشعري.

والشاعر الإماراتي سالم الجمري أثرى الأغنية الشعبية الإماراتية بالعديد من القصائد الغنائية الرائعة التي لايزال يرددها الكثير إلى يومنا هذا.

ولد شاعرنا في (٢٥ في ديسمبر سنة ١٩١٠) في دبي وتحديداً في ديرة، منطقة القرهود، عمل بالغوص منذ صغره، وعندما ظهر اللؤلؤ الصناعي كسدت تجارة اللؤلؤ في منطقة الخليج، فتحول إلى التجارة العامة، كان لحياته الاجتماعية ولتنقلاته وأسفاره أثر كبير في شِعره، حيث صقلته تلك الأسفار وأكسبته معرفه كبيرة كان لها بالغ الأثر في خصوبة شِعره. توفي- رحمه الله- في صبيحة يوم الإثنين الموافق لـ(٢٨/٢/١٩٩١).

وبقراءة متأنية في ديوان سالم الجمري، يتضح لنا أن المكان يشكل بعداً مهماً لدى الشاعر الهائم في فضاء العشق والذكرى.. فيأتي شعره تجسيداً لذلك الشعور الذي يتغلغل في ذاته، ولعل ارتباط المكان بمحبوبة الشاعر أدى بالطبع إلى ولادة النص الشعري، وهذا بلا شك عامل مهم أيضاً من عوامل وجود المكان ذاته الذي يكتب الشاعر له، ويتأثر به في حالات حبه وهيامه، ومعاناته وآلامه.

ويظهر المكان لدى الجمري في العديد من القصائد الغنائية، ومنها من خلال بنية قصيدة (من ضميري) حيث ينسج الجمري الرحلة التي يحلم بها بمرافقة المحبوبة والأماكن التي سيمر مستمتعاً بجمال

الطبيعة وروعة اللقاء، فيستهل قصيدته قائلاً:

من ضميري دار دولاب المثل
شفت قلبي يا ملا ماله مثيل
هو خشف لو سولعي والا وعل
لو دعالي فز من عقب المجيل
هو شعاع الشمس لي بدرٍ كمل
لو ضيا جنديل ومسوّى شعيل
إلتمحته من ورا ذاك الغتل
وابتُهت عقلي وضيّعت الدليل

دار الوجد في قلب الجمري فحرك أحاسيسه ومشاعره، فهذه المحبوبة حينما شاهدها ضيع برهانه وفقد عقله، فهي كالظبي في خفته ورشاقته، ولاشيء يشابهها في الجمال، فيصفها كأنها شعاع الشمس أو كالبدر الذي اكتمل، ولذا يتمنى أن يرتحل معها في سيارة (الجيب)، وتعد (الجيب) من أهم وسائل المواصلات الرئيسة في الماضي فيقول:

ليت من شلّه وقفًا وارتحل
في خطات الجيب لي ما له مثيل
مر به لقرن وع البطحا نزل
والفلي والذيد مرّن وقت ليل
داس به حمده وجريان السهل
في المدام أصبح وقيّل به مجيل
والعصر روّح وسيره معتدل
يمشي براحه وفايز بالخليل
عن طوي لحصون ينْبت المثل
قاصدٍ سيري على مطلع سهيل
جيت بالمركز ولا عندي حمل
غير مضنولي شرا قلبي المسيل
مر به زاخر على ذاك الرمل
مالك معارض على هذا السبيل
صعرا والعين قصدي والأمل
دار بو سلطان كسّاب الجميل

يتمنى الشاعر أن يرتحل مع محبوبته في سيارة الجيب ليستمتع معها بجمال اللقاء معدداً الأمكنة التي سيمران بها خلال الرحلة، وهي (الأقرن) في إمارة أم القيوين، ثم ينزل في (البطحاء) ليكمل الرحلة باتجاه (الفلي)، ومن ثم (الذيد) وهي واحة تقع في إمارة الشارقة تمتاز بأراضٍ خصبة تكثر فيها المياه، حيث تنتشر فيها البساتين، وقديماً شكلت الذيد مصيفاً يلوذ إليه الناس هروباً من ارتفاع رطوبة المدن الساحلية.

ومن ثم يتجه نحو (المدام) التي تتبع لإمارة الشارقة، وتحظى بموقع استراتيجي وطبيعة خلابة، ليمر بـ(طوي حمدة)، و(الطوي) كما يطلق عليه محلياً هو البئر، وكان من أهم مصادر المياه قديماً، وسمي هكذا على اسم امرأة اسمها حمدة أمرت بحفره، ويقع بالقرب من المدام.. إلى أن يأتي وقت العصر فيكمل الرحلة ظافراً بهذا اللقاء الذي أسعد قلبه وأبهج نفسه متجهاً باتجاه (زاخر) التي تقع في مدينة العين، والمعروفة بالمنطقة الشرقية، وتعد رملة زاخر مرتعاً للراحة والاستجمام.

ليصل إلى (صعرا) وهي إحدى ولايات محافظة البريمي بسلطنة عُمان، وتقع على خط الحدود المباشر بين سلطنة عُمان ودولة الإمارات العربية المتحدة. بمحاذاة مدينة العين. يأخذنا الجمري في نسج من الخيال عبر الرحلة التي رسمها بمخيلته هو والمحبوبة، فالرحلة هي محطة الوصول إلى الهدف: «الإشباع العاطفي في القصيدة التي تتداعى فيها كل لواعج التأوه والفراق والصبابة». فالشاعر يرى أن الرحلة وسيلة لإشباع حاجات مشاعره وعواطفه، وهذا الإشباع تحققه القصيدة، طالما أنه يشق أرض اللغة بأخاديد مجازية تعلن اكتمال التوازن الميتافيزيقي للواقع المُتخيل. ومما سبق نرى أنه علينا أن نغوص وراء السطور والقوافي لنرى جمالَ الشعر وعمقَ المعاني والقدرةَ على التخييل الذي لا يتوارى عنّا بعيداً.

ويظل المكان محتلاً الصدارة في إبداع الجمري، ففي قصيدة (نهار ما قفّوا) نجد صورة



دبي قديماً

الشعر الإماراتي يهتم بالمكان ومفرداته من أطلال وآثار باقيات

يتجلى المكان في قصائد الجمري الغنائية فيضفي بعداً فنياً وتصويرياً تعبيرياً للدفق الشعري

أخرى من صور المكان الذي جسده الشاعر وجسد من خلاله ألم الفراق والبعد، حينما ارتحلت المحبوبة.

لهار ما قفّوا من دبي
حمّلت ما لا حمّلت روح
وآزمت لاميّت ولا حي
على وساد الحب مطروح

تكشف الأبيات عما يكابده الشاعر حينما ارتحل عن دبي وفارق أحبته، حيث أصبح يعاني ألم البين ولوعة الفراق، والمكان هنا يدل على مكان المحبوبة ليمثل دلالة واضحة عن مدى أهميته لدى الشاعر الذي ربطها وبشكلٍ إبداعي بذكرى الألم الفراق، وهنا تتجلى روح الفكرة المبدعة بمفردات راقية تصل بنا إلى عالم من الخيال والتذوق العذب. وقد تكرر ذكر مدينة دبي في أكثر من قصيدة، ففي قصيدة (يا ركب من فوق عجلاة نفايل) يقول:

غبشوهن يكشن نادي الطلايل
من دبي وسيرو امسير العجيله

كما في قصيدة: (مرحباً بقول المعنا لي لأشهر) والتي يرسل عبر أبياته مدح حكام دبي وأهلها:

هم هل الطوله وهم أهل النصر
في بلاد دبي هم الحاكمين
ومن بعد سلم على كل البشر
هل أدبي أخوالنا لمواطنين
بالتحية خصهم بدو وحضر
ساكنين أدبي زين الخايفين

وفي قصيدة (يانديبي شد لي حمرا وبر) يصف الجمري الناقة التي سوف توصل تحياته ومحبته إلى أصدقائه، كما يذكر الأمكنة التي يرغب بزيارتها:

يا نديبي شدها وقت الفجر
هاتها بدرب القوافل الاولين
قيّل المرة وروّح م الظهر
واظلوها أهل القصور النايفين

و(المرة) هو اسم طوي في دبي، ويقول في القصيدة ذاتها مكملاً خط سير مندوبه:

على العوير ودوس لزوة والفجر
عندك جبال السميني بينين
حتها عن لا توردها الهير
هاتها شرقي صدير الواردين

وفي قصيدة غزلية يستحضر الجمري مدينة الذيد أيضاً:

سرها نديبي يافتى الجود من الفلي
وأنت خبير بالديار دليل
وقصد جنوب وعجل السير بلوحا
على الذيد هات بها وجر اسهيل

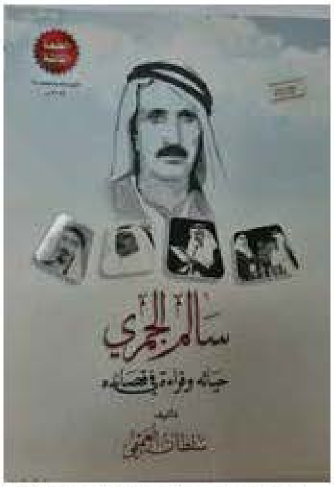
حيث تعتبر منطقة الذيد من المناطق ذات الطبيعة الساحرة، نظراً لما تتمتع به من مقومات طبيعية، فجوها معتدل صيفاً ويميل إلى البرودة في مواسم هطول الأمطار، إضافة إلى موقعها وسط الكثبان الرملية ذات الارتفاعات المختلفة. وفي قصيدة (مرحبا بقول المعنا لي لاشهر) يستحضر الشاعر مدينة العين التي قد قضى فيها فترة المقيظ:

مرحباً بقول المعنا لي اشتهر
لي تمثل وشهرة للسامعين
قيظلت في دار يسقيها النهر
في بلاد العين مع لمزارعين

مما سبق نجد ذكر مدينتي (العين) و(الذيد) قد تكرر، حيث تعتبران من الواحات ومن أشهر المقايظ المفضلة لأهالي الساحل لتميزها بوفرة آبار المياه العذبة والأفلاج، هذا إلى جانب توافر الكثير من البساتين التي تضم مختلف أنواع الفواكه الصيفية وأشجار النخيل وأشجار السمر والغاف البرية، ما يشكل مناظر تبهر الناظرين، وتسر العين والقلب وتريح النفس، ولذا تعدد ذكرهما في قصائدهم الشعرية.

الشاعر الجمري لا يمكن أن ينفصل عن ذاكرة المكان التي بقيت حية في داخله، وتلك الذاكرة هي أشبه بالجذور التي تمد الشجرة بالغذاء، ولذا فقد أسرف في وصف المكان لا لشيء، ولكن لأجل حبيبته، تلك المرأة التي أخذت حيزاً كبيراً من تفكيره، ولأجل دبي موطن ولادته وإلهامه، واستطاع أن يرتبط بالمكان بشكلٍ كبير من خلال قصائده، وعندما يكون اهتمام الشاعر بالمكان بالغاً، فهذا دليل على أهمية العشق والحب، فهو ارتباط وثيق بالأرض وبالمرأة كحبيبة يكتب لأجلهما أجمل وأعذب قصائده.

وعلى الرغم من أننا قد نستغرب من مبالغات الشعراء في تصوير ذكرى المكان وأهميته، فإننا في الوقت نفسه نتلذذ بتلك الصورة التي هي أقرب إلى الجمال أكثر منها إلى الصدق، وهذه هي بالطبع الصورة الشاعرية لدى أغلب الشعراء، وخصوصاً شعراء الهيام والغرام.



سالم الجمري حياته وقراءة في قصائده

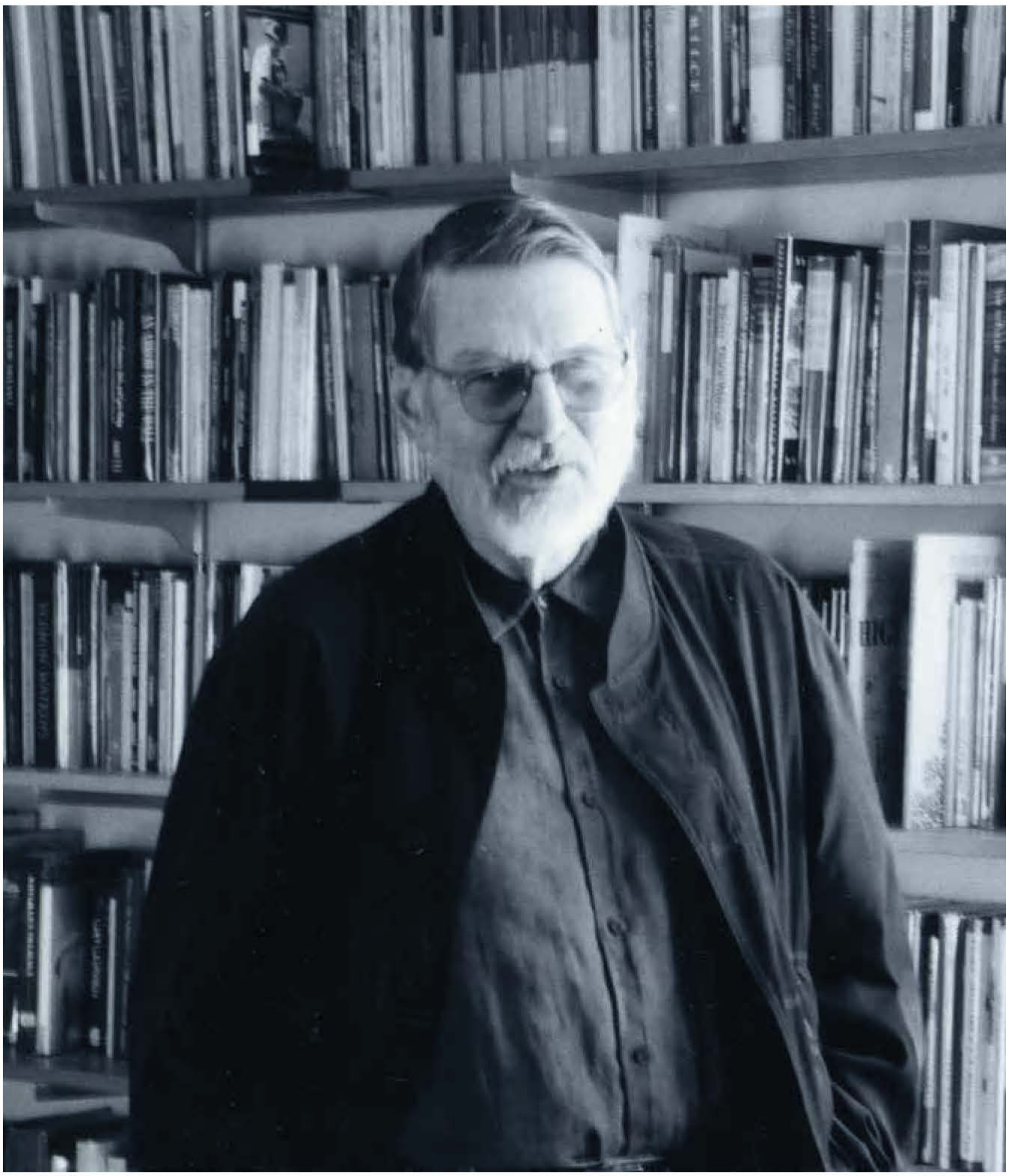
المكان لديه يمثل ارتباطاً وثيقاً بين الأرض والمرأة الحبيبة

يمكننا الغوص بين السطور والقوافي حيث نرى جمال الشعر وعمق المعاني والتخييل المبدع

الإصرار كان نوعاً من العزاء

الشاعر روبرت كريلي

أسرته فكرة التنقل وباليد حقيبة



يعتبر الشاعر الأمريكي روبرت كريلي (١٩٢٦ - ٢٠٠٥) أن أول مقاربة له للكتابة داهمته من جهة والده، ومن حقيبته تحديداً التي تحتوي على المعدات التي يحتاج إليها كونه طبيباً، ولعل تلك الحقيبة كانت مصدر تأمل طويل من قبل كريلي الطفل، لأنها كل ما تبقى من أبيه الذي رحل عنه وهو لم يتجاوز الخامسة من عمره.

زياد عبدالله

وكان الرجال الذي يزورون بيته وهو صغير مصدر فضول كبير، مثلما هو النجار أو عامل الصيانة، وكانت تأسره فكرة التنقل وباليد حقيبة تحتوي كل الأدوات المطلوبة، وعليه فإن كريلي وجد أن الكلمات هي كذلك، «أينما تنقّل الشاعر أو الكاتب فهي موجودة في رأسه»، أو كما يقول «الكلمات هي الفم»، في واحدة من أشهر قصائده التي حملت عنوان «اللغة»: ضعي «أحبك»/ في مكان ما/ بين أسنانك / وعينيك/عضي عليها/ واحرصي على ألا يصيبها مكروه/ افعلي ذلك بشغف/ بوهن/ الكلمات تقول كل شيء/ أحبك مجدداً/ بعدئذٍ/ لمَ هذا الفراغ/ليمتلئ ليمتلئ:/ سمعت الكلمات/ والكلمات المليئة بالثقوب/ تتألم./ الكلمات هي الفم.

ينتمي كريلي إلى جيل من الشعراء الأمريكيين عُرف بجيل «الجبل الأسود»، وهم شعراء طليعيون ما بعد حداثيين ارتبطوا في منتصف القرن العشرين بكلية «بلاك موتين» في نورث كارولينا، التي عرفت بأنها من أهم المؤسسات التعليمية على الصعيد التجريبي في الفنون والممارسة الفنية، وقد عرفوا أيضاً بالشعراء «البروجاكتيفست» وليصف تشارلز أولسن أسلوبهم بالخروج على القصيدة المغلقة إلى المفتوحة، حيث كل سطر وحدة قائمة بذاتها نفساً ولفظاً في اتساق مع الإدراك العام للقصيدة. يقول كريلي في قصيدته «أغنية»: ما آخذه بيدي/يغدو أثقل. لائق/عليك تفهم هذا/ يحل الليل. ننام/ ثم إن كنت تعرفين/ قوليها/ لا تدّعي/ الادعاء ما يرتديه الأعداء/ أنا وأنت ذحيا في صلاة/ بلا أمل، بلا أمل/ هل عليّ قول ذلك/ هل عليك/ من أنا بالنسبة إليك/ ما من امرأة كانت/ أكثر حكمة منك/ أكثر حقيقة.

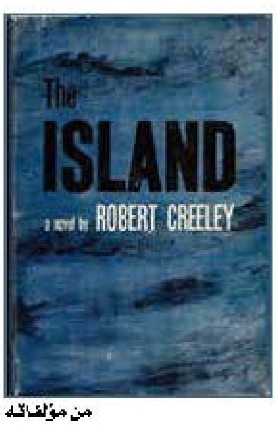
/ لكنه القدر، الحب، القدر/ ما يخيفني. ما آخذه بيدي/يغدو أثقل.

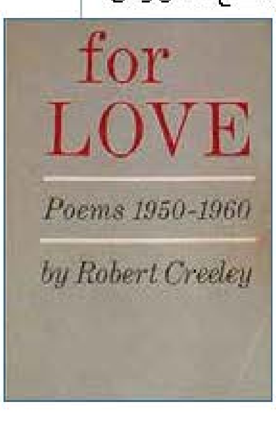
بعيداً عن وضع كريلي في سياق تاريخ الشعر الأمريكي، فإنه يشير في لقاء مطوّل معه في مجلة «باريس ريفيو» إلى أنه تأثر في بداياته بشعراء أمريكيين مثل وليم كارلوس وليامز، وتشارلز أولسن، ولويس أرونوفسكي وصولاً إلى الموسيقي الشهير تشارلي باركر، إلا أنه يؤكد أن وليامز كان المثال الأعم والأشمل بالنسبة إليه، مشيراً في الوقت نفسه إلى أن «صنعة الشعر» مدين بها لعزرا باوند، كونه يتناول الكتابة – كما يورد كريلي في لقائه – «من وجهة نظر قائمة على ماهية الكتابة بذاتها وليس بالنظر إلى ما تتناوله. ليس ما تفضي إليه الرمزية وبنية القصيدة، بل ما يخاطب الإنسان نفسه في فعل الكتابة». كريلي لصيق أيضاً بـ «جيل البيت» وآلن غينسبرغ تحديداً من دون أن يكون منتمياً لهذا «الجيل»، ويقول إن المرة الأولى التي ألتقى فيها غينسبرغ كانت في يناير (١٩٥٦) في سان فرانسيسكو (معقل جيل البيت) ويروي أنهما تسكعا رفقة أصدقاء مشتركين، بينما كان يقرأ عليهم قصيدته الأشهر «عواء».

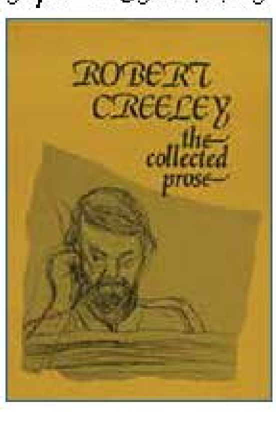
صدر كريلي أكثر من (٦٠) كتاباً تغلب عليها طبعاً المجاميع الشعرية، ورواية واحدة بعنوان «الجزيرة»، ومجموعة قصصية والكثير من المقالات، وهو يرصد ما حوله كما الكاميرا «الآن عرفت بأني كنت دائماً ككاميرا/ وعليها اطاعة صورة / أو ماسورة قد يعبرها الماء/ أو دجاجة تتوق للعشاء/ أو مطمع داخل رأس

ينتمي إلى جيل من الشعراء الأمريكيين عرف بجيل «الجبل الأسود» الطليعي

خرج على القصيدة المغلقة إلى المفتوحة حيث كل سطر وحدة قائمة بذاتها نفساً ولفظاً



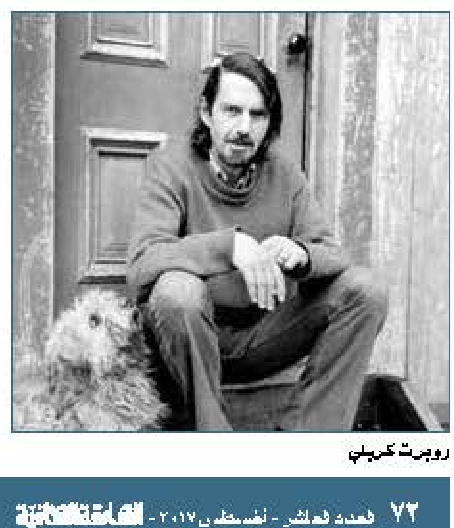




من مؤلفاته

رجل ميت». قصائده مأخوذة بأن لا تسمع بل أن تنصت، الإنصات بحد ذاته وما يترتب عليه من أسئلة، مع إجابات حائرة، وبالتأكيد ملتبسة ذلك أنها آتية من التباس الحياة نفسها من دون أي غموض، كما أنها وليدة إنصات حسود وقانط في آن، يمكن تعقبه في قصيدة «وداعاً»: ما من شيء على خطأ/ متى أخذت بالحسبان/ كيف بدأت جميعها/ أو كما قال زكوفسكي/ «ولدت يانعاً في عالم صار غابراً للتو»/ القرن الذي كان شاسعاً/ عندما أتيت/ الحاضر شارف نهايته/ أؤمن بأنه لن يطول/ أما كان بمقدورها جميعاً/ أن تكون ألطف/ كما كانت تردد أمي. هل كان عليه أن يميت كل ما وقع عليه بصر/ هل صحيح بأنه كان دائماً على خطأ/ أعرف أن/ الجسد فارغ الصبر/ أعرف أن صوتاً وذهناً ضئيلاً ما أسست/ أيضاً أحببت، أحب/ بودي ألا أصاب بنزعة عاطفية/ بودي البيت فقط.

تحضر في قصائد كريلي دائماً تلك البساطة العارية، والتي تكتسي بالمعاني رويداً رويداً، كلمة كلمة كما تتجمع الينابيع في جبل شاهق لكن من دون أن تتفجر، مجترحاً كتابة جديدة مغايرة، كتبته جيداً، كتبت أذاه المسيجة الآمنة، وبحرية من ينتقي من خلف سياج، وربما «لأجل الحب»: بالأمس أردت أن أقوله/ ذاك الإحساس الذي يخيم على الآخرين ويسكنني. لأن كل ما عرفته جاء مما علمني إياه. الآن ما هو؟/ هل هو بهذا القنوط، بهذا الاختلاف، يائساً مما يصوغه/ يود الرحيل/ رحيلاً بلا نهاية/ إن كان القمر/ لم لا/ إن لم تكن لن أكون/ لكن ما الذي سأكونه/ ما الذي يعيقني، ما الذي يتوقف فجأة/ هو الحب بالأمس أو غداً، وليس الآن/ هل أجرؤ على أكل ما يهبني إياه/ لا أستحقه/ هل



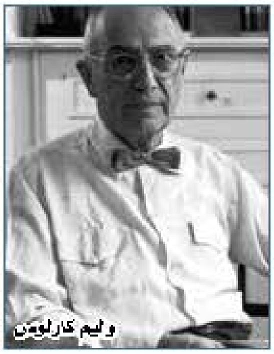
روبرت كريلي



عزرا باوند



تشارلي باركر



وليم كارلوس

على اعتبار كل شيء استحقاقاً/ الآن الحب أمسى هبة نائية عني أحرص على تلفيقها/ ها هو السأم، اليأس/ إحساس أليم بالعزلة/ ونزوات إن انتشلت النفس بأبهتها/ لكن تلك الصورة غائمة فقط/ غامضة بالنسبة لي/ لأنها لي/ الحب/ ما فكرت بقوله/ لا أستطيع الذي صرته/ لتسألي ما الذي صيّرتك إياه/ سوية/ رفقة رائعة/ ساقان متصلبتان في تنورة/ أو جسد ناعم تحت عظام سرير/ دعيني أتعثر/ لا باعتراف/ بل بوسواس شرعت به الآن/ لك/ أيضاً، أيضاً/ بعض الزمان خلف المكان/ أو المكان خلف الزمان/ لماض جديد/ لن يقول أي شيء أبداً/ ذلك الوجه امّحى/ الآن برفقة الحب ستعود جميعاً.

كان روبرت كريلي يعاقب نفسه بأن يحتفي بها حتى الاختناق، ويترك لامرأة أن تطأ روحه المتقنة، وشرايينه على أنها أنفاق لا تفضي، فتختار منتصف الطريق وتتوقف ليحثها بتلك القصائد، لكن كما يقول في قصيدته «عملية جراحية» إن الإصرار نوع من العزاء أيضاً: السبت قلت بأنك ستتحسن الأحد/ الإصرار كان نوعاً من العزاء/ عيناك متورمتان، الضوء الشاحب/ تشبث بك، كنت منهكاً/ تورطك لم يكن إلا تلك العلاقة القديمة المعتادة/ قاس، بمنأى عن الوصف لقسوته/ ما وجد لئلا يوصف.

وفي قصيدته «الأرض العذراء» التي نشرها ضمن حملة الشاعر الأمريكي سام هاميل ضد الحرب على العراق عام (٢٠٠٣) تأتي مقاربته الشعرية لهذه الحرب على هذا النحو، تاركاً لنا ما يشبه الوصية وقد سبقت كتابته لها وفاته بسنتين: لا تيأس، ابق على إصرارك، كن واثقاً/ الحلم كل ما تملك/ مهما بدا لك العالم/ وأينما كنت برفقة المنتظرين/ تعرّف إلى مجيئنا/ يوم تخمد الحروب/ يوم المعارك البائسة نصراً أو هزيمة/ تستحيل رماداً.

أصدر أكثر من (٦٠) كتاباً.. ورواية واحدة ومجموعة قصصية

قصائده ملتبسة مع الحياة من دون غموض ومأخوذة بأن لا تسمع بل أن تنصت

مسارات

تراجعه يفقد الإنسان جماليته وروحه

الشعر يقاوم الموت ليظل حياً



واسيني الأعرج

المشكلة حقيقية نسبياً بمنطق المقروئية والسوق أيضاً. لم يعد للشعر بريقه الكلاسيكي الذي جعله منه الوسيلة الأكثر تعبيراً والأكثر قرباً من داخل الإنسان، وخلجاته وفرحه، وحزنه أيضاً. يعاني الشعر العربي والعالمي زحفاً حقيقياً للرواية، التي تضخمت حتى أصبحت غولاً ابتلع الشعر وغيره من الكثير من الأجناس الأخرى القريبة منه، أو تلك التي كثيراً ما يتماهى معها بقوة، كالمسرح مثلاً. وإذا تأكدت فرضية موت الشعر، فذلك يعني شيئاً واحداً ووحيداً، هو نهاية الإنسان كفاعلية جمالية، وتحوله إلى آلة بدون روح. عندما يغلق الشعر نوافذه وأبوابه، وساحاته الأنيقة، يكون الإنسان قد ودع داخله وإحساسه، وانتهى، وربما قد مات. معاناة الشعر ليست حالة افتراضية ولكنها حقيقة. الأمر الذي دفع بالكثير من الشعراء إلى تجريب أجناس أخرى بوصفها المنقذ للكتابة، وليس للشعر، لأن الهرب نحو الرواية الذي أصبح ظاهرة، هو تأكيد على بدء موت هذا الجنس. الهرب هو التخلي عن إرغام الجنس على التجدد والدخول في حالة التكلس والتكرار، لدرجة يمكننا أن نسمي الشعراء الثابتين على الشعر أولاً وأخيراً، الأقلية المقاومة.

فقد الشعر العربي والعالمي أيضاً، في السنوات الأخيرة، مساحات عريضة من جمهوره الأساسي، وربما الملايين من قرائه الذين قاوموا زمناً طويلاً، ولم ينزلقوا نحو الرواية ونحو السهولة. لكن للأسف، هذا العدد من القراء في كل سنة يتناقص أكثر فأكثر، حتى أصبح من الصعب على الشاعر الكبير بيع مئة نسخة من ديوانه، إلا فيما ندر. حتى دور النشر العربية، أصبحت تتضايق من الشعر في ظل غياب أو موت الشاعر الجماهيري، كنزار قباني، ومحمود درويش، والماغوط، وأدونيس، وغيرهم. انتهى زمن هؤلاء الذين كانوا يملؤون الملاعب والمساحات الواسعة. واستُسهلت الرواية بوصفها الجنس الأكثر إغواء، كما يعتقد الهاربون نحوها.

جمهور الشعر المكتسب عبر الحقب التاريخية المتوالية، بدأ إما ينسحب من مساحة الشعر، وإما يشيخ في ظل حالة تنافسية حادة مع الرواية. تجدد جمهور الشعر أصبح صعباً وثقيلاً، إذ إن الجيل الجديد من القراء فتح عينيه على جنس آخر أكثر قوة، وأكثر تأثيراً وجلباً لوسائل الاتصال الحديثة. جنس قابل لأن يضاهي الحياة في كل تفاصيلها. يتعلق الأمر ها هنا تحديداً بالرواية التي محت غطرستها أو كادت، الكثير من الأجناس الأخرى. هرباً من الموت المبرمج، انغمس الشعر في سياقات الرواية فأصبح في الكثير من نماذجه جزءاً من مكونها الداخلي، وربما جزءها الأكثر سحراً. نرى ذلك بوضوح كبير في الرواية العالمية: الأمريكية اللاتينية، واليابانية، والصينية، وغيرها، حيث أصبح التماهي ظاهراً وجزءاً من الكتابة. حتى النصوص الروائية العربية لم تسلم من هذه المواءمة الشعرية الروائية. لدينا في بعض التجارب ما يستحق التأمل.

في الحقيقة هذا يقود إلى فكرة قد تحتاج إلى بحث أعمق ليس هذا مكانه. فقد عاد الشعر إلى أصله السردي الأول، الملحمة الهوميرية في عز تألقها. ألم تكن الملاحم الشعرية القديمة، جلجامش، الإلياذة والأوديسة وغيرهما إلا سروداً مركبة لقصص كثيرة تتعلق بصراعات الآلهة البابلية والإغريقية وتجليات القوة والغطرسة. هذا النفس القصصي والسردي القديم تستعيده القصيدة الجديدة وهي تتماهى في الكتابة الروائية. المعلقات الشعرية العربية التي روت أخبار العرب، فتحولت إلى ديوانهم الحياتي، الذي كان سجلاً لظروفهم وحروبهم وتطاحناتهم، احتوت على كل العناصر التي تبرر العودة الشعرية نحو السرد. أليست هذه العودة في النهاية حركية طبيعية باتجاه أصل سردي ظل مبطناً في الشعرية العربية، ولم يمت فيها أبداً على الرغم من النظام الشعري الصارم بعموده الشعري، الذي اعتاد بلاغة الاختزال، بدل بلاغة الوصف كما في النصوص السردية؟

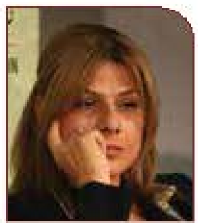
سؤال يحتاج إلى اختبارات أكثر صرامة وأكثر جدية، لأنه لا شيء يأتي في التجربة من لا شيء أو من عدم. هذه التحولات القاسية في جسد القصيدة، لم تمنع الشعر كجنس متمايز من الدخول في مساحات المعارضة والمقاومة في ظل هيمنة تكاد تكون إمبريالية للرواية، ليمنح الجنس الشعري قابلية التواصل والإحساس، بأن الدنيا لاتزال ببعض الخير، وأن الشعر أيضاً لايزال هو طفولة الإنسان الأكثر غموضاً، والأكثر صدقاً أيضاً، والأكثر مقاومة للموت الذي يفرض عليه. لهذا كلما كان الحديث عن موت الشعر استغربت من قائله. موت الشعر معناه ببساطة انطفاء الإنسان الذي عرفناه بأشواقه وأحلامه، ونهايته. الشعر كجنس حي يقاوم هذا الموت المفروض عليه.

عودة حركية للشعر باتجاه البعد السردي المبطن تتيح له مساحة من المقاومة

فتن بها فكانت ملحمته الكبرى

إبراهيم الكوني

وسؤال الصحراء الأبدي



د. بهيجة إدلبي

للصحراء في عالم الكوني الروائي وجنها وأسرارها، غموضها وكشفها، غوايتها وأسئلتها الأبدية، التي تنفتح على وعي الكائن، فتدخله في أساطيره الذاتية وأساطيره الغامضة المغرقة في تاريخ كينونته الأولى.



كمن مسته الصحراء بمسها فغاب فيها وغابت فيه، مشغول بصحرائه كما هو مشغول بذاته، ومشغول بذاته كما هو مشغول بالعالم، ينفتح السرد على معرفة الأسطورة كما ينفتح على أسطورة المعرفة، فثمة بصيرة تضع الصحراء في مقام الذات وتضع الذات في مقام العالم، وتضع العالم في مختبر التأمل، حيث سكون السكينة، وحيث سكينة الروح. فالكوني ساكن في السكينة، معتزل في المعرفة، يوسّع المسافة بينه وبين الهامش، ليكتشف كثافة المتن في ذاته.

الصحراء وطنه الأبدي، وكلمته الأولى، ومعناه الأوسع، وملحمته الأكبر، ورؤاه الأعمق، ظاهره الغامض، وغامضه البادي، يقينه في الوجود، ووجوده في اليقين، وكأنه يؤول ظل الرملة ليكتشف ظل العالم، وكأنما في كل رملة أسطورة، قالها بكله، كلمة وروحاً وكياناً، فأسرت إليه بكلها، توضئ رملها بالأساطير، لتنكشف المسافات عما لا يُرى، فمن خلالها يدرك روح العالم، وذات اللغة المنفتحة على لغة الذات، ومن خلال هذه اللغة يستدل الكوني على شخوصه، ويستدل على المعاني التي لا تنتهي وهو يؤول صحراءه، هي الغواية التي لا قاع لبئرها، تنفي الجسد لتوطّن الروح وكأنها اللا مكان في المكان، لايدركها إلا بالغياب فيها حد التماهي، لأنها وطن الرؤى السماوية، «استعارة للوجود الإنساني.. قرين للحرية هي الحرية مجسدة» ينزف الحجر فيها كما تنزف الروح، هي العراء البكر، والخفاء البكر، وما يراه الآخرون فيها عدماً ومنفى وجحيماً يراه الكوني تأملاً ورؤية وكشفاً، ليدخل في التجربة التي تتقصى أسرار الكشف بالتأمل لتصبح الصحراء السؤال في السؤال، والمعنى في المعنى، هكذا أصبحت لدى الكوني سؤاله الأبدي.


الصحراء الليبية

فالعلاقة بين الكوني والصحراء علاقة وجودية، كما يشاء أن يجسدها أيضاً في شخوص رواياته، فكما تسكنه الصحراء تسكنهم، وكما تنهض أفكارهم وسلوكياتهم من مثلها وقيمها، تنهض أيضاً أفكاره، ورؤاه وتأملاته، وبالتالي رسالته التي يريد أن يوصلها للإنسانية، عبر ناموسه الذي يبحر في الكشف عنه، تغرب عنها ليراها، فتماهت في سره، وأورثته الحكمة وفي الحكمة تنفتح اللغة على غموضها، وأسرارها، لينفتح الوجود فيها، وتكتمل الصورة في لغة التأويل التي تنهض من حالة التأمل في الصمت والكلام. كما أورثته اليقين بذاته، واليقين بالعالم، واليقين بلغته بخياله، فاتسعت الرؤية حين ضاقت اللغة.

ولأن الفلسفة هي عين الروح في كنه الأشياء، تستدرجنا فلسفة الكوني للصحراء كمكان استعلاري، إلى الفلسفة الباشلارية للمكان، حيث يرى باشلار بحسه الشاعري في فلسفة المكان، أن ثمة علاقة بين المكان والحلم والخيال لأننا نستعيد الأمكنة من عمق الذاكرة بروح التخييل، و إذا عجزنا عن التخييل فسوف نعجز عن التنبؤ فالمكان هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة «ليصبح المكان محفزاً للذاكرة على التذكر، أي أن المكان يعيش داخل الكائن، وهذا ما استبصرته أعمال الكوني، إبداعاً وبحثاً وتأملاً، حيث يرى الصحراء ظلاً للمكان، في بعده المفقود.

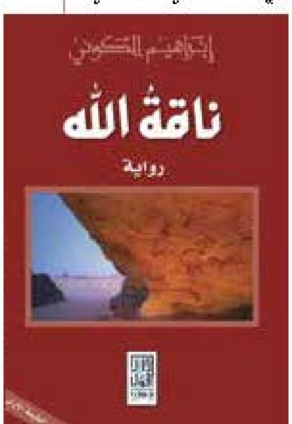
فالكوني في جميع خطاباته الإبداعية، باحث عن الحقيقة، باحث في أبدية الأشياء، في هوية الهوية للوجود، والموجود، وكما يرى بولس في مقولته: «نحن غير ناظرين للأشياء التي تُرى ولكن الأشياء التي لا تُرى، لأن الأشياء التي تُرى وقتية، أما الأشياء التي لا تُرى فأبدية»، لتكون هذه المقولة دليلاً للكوني في بحثه عن الصحراء كرديف وكقرين للأبدية دائماً، فمحنة التعبير عن الأبدية كما يرى الكوني هي محنة التعبير عن الصحراء.

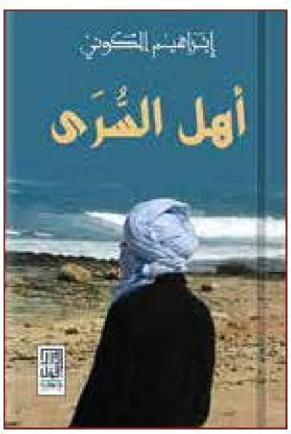
لذلك لم يعر أي اهتمام إلى ما أشار إليه بعض النقاد، من أن الكوني يكرر نفسه، ظانين أن هذا التواجد (من الوجد) في الصحراء متنا في الروح والكلمة والمعنى، والإبداع، قد يورط المبدع بالتكرار، ذلك أنهم قرؤوا مشروعه بعين الظاهر، التي قد تغفل عن كنه النص الباطن، وعن جوهر الفكرة، وكما يرى الكوني أن تكرار الأبطال أو الشخصيات في أعماله الروائية لا يعني بالضرورة تكرار الأفكار، وبالتالي فثمة إيقاعية خفية في سرد الصحراء، أدركها الكوني، في تأويل خفاتها، لأن الصحراء أوسع من أن تتكرر، فهي باتساعها وغموضها، وأسرارها، بشخوصها، بكائناتها، بقيمها، مفتوحة دائماً على القول المختلف، ففي كل مرة تفاجئ المبدع بغامض لم يكتشفه من قبل، وأسطورة لم تتح معرفتها. وكما يرى الناقد سعيد الغانمي: إن روايات الكوني بغناها الدلالي والرؤيوي هو الذي يضفي عليها بريق عالم مختلف يسهم في جعلنا نحن القراء نستقطر لذة عالم غريب جاف يعيش تجربة الحدود القصوى.

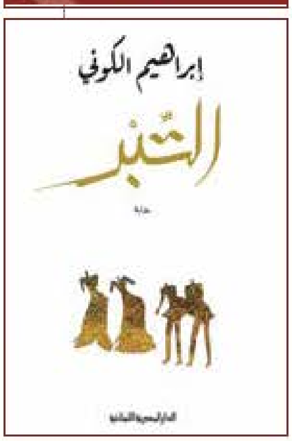
هذا هو الكوني الطوارقي، المعتزل في المعرفة، والعارف للعزلة، الذي استغرقته الصحراء حتى استغرقت اللغة، فحملها في كينونته إلى جبال الألب، لتبصر في روحه الصحراء، موقناً أن الوطن قيمة وليس غنيمة، ليبدع ملحمته الصحراوية، وصحراءه الملحمة، بلغة تنبجس من روح المعنى، وسرد يستدرج القارئ إلى متونه الغامضة، دون أن يغلق أبواب التأمل والكشف، واحتمالات التأويل.

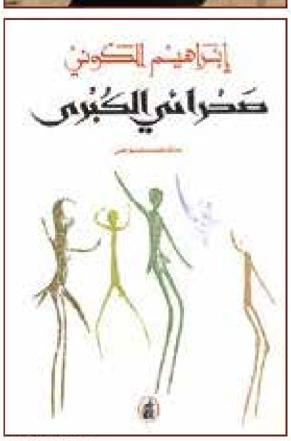
من اللغة المنفتحة على الذات استدل الكوني على شخوصه وأسطورته الأولى

تربطه بالصحراء علاقة وجودية جسدها في أبطاله وأفكارهم وسلوكياتهم وقيمهم









من مؤلفاته

استراتيجية اعتماد التفكيك

سؤال المنهج ووهم المرجعية في النقد الأدبي



مدحت صفوت

تمتد تجربة الناقد الجزائري عبدالملك مرتاض (١٩٣٥) إلى ما يقارب نصف قرن من العطاء المعرفي، ما جعله واحداً من أبرز النقاد العرب، الأمر الذي يُكسب السؤال عن المنهج في مؤلفاته التطبيقية «وجاهة»، بخاصة مع الانتشار الواسع لهذه الكتابات وتأثيرها الممتد عبر أجيال متتالية، وهو ما يدفعنا إلى البحث عن إجابة داخل المؤلفات التي يشير كاتبها إلى اعتماد استراتيجيات التفكيك، التي طرحها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (١٩٣٠-٢٠٠٤).

عبدالملك مرتاض بحث عن المنهج الملائم والمناسب للنص المدروس

في كتابه «تحليل الخطاب السردي» يسعى إلى سبل قراءة جديدة دون مكابرة


سعد البازعي


عبدالله الغذامي

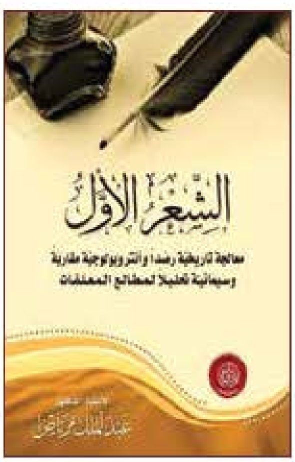
وعلى كثرة الدراسات النظرية الخاصة باستراتيجية التفكيك وإجراءاتها، فإن عدد الدراسات النقدية التطبيقية، التي أشارت إلى اعتمادها على «التفكيك»- سواء حدث ذلك أم لم يحدث، وسواء بالاتفاق مع ما طرحته التفكيكية من إجراءات ومقولات أو بالابتعاد عنها – قليل جداً، ولا يتناسب مع حجم الدراسات النظرية والترجمات المتعلقة بالتفكيك. ناهيك عن أن جلّ الدراسات التطبيقية تعمل على تطبيق ما يناقض التفكيك ولا ينتمي إليه. وتتنوع كُتب مرتاض التي تُعلن انتماءها إلى هذه الدائرة النقدية، مثل «ألف- ياء.. تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد»، «تحليل الخطاب السردي.. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق»، و«ألف ليلة وليلة.. تحليل تفكيكي لحكاية حمال بغداد».

وحسبما أشرنا فإن سؤال المنهج في كتب «مرتاض»، له مساحته، ففي أكثر من مقدمة يتساءل عن «المنهج» الملائم والمناسب للنص المدروس، ما يجعله يعرض للمناهج المتاحة أمامه، متناولاً مزايا وعيوب كل واحد في رأيه، إلى أن يستقر على الرؤية التي يراها مناسبة، «أي منهج إذاً هذا القادر على ما نشاء منه، أو نشاء له؟ أم يجب أن تتضافر المناهج كلها، مضافاً إليها السيمولوجية والتفكيكية من أجل محاولة فك الألغاز، وحل المعقدات، والاهتداء إلى المعميات وكيف تكشف، وإلى أسرار الخطب وكيف تؤّل وإلى الوظائف السردية ومواقعها، وإلى الشخصيات وتواترها وبنائها؟!» حدّ قوله في كتاب «تحليل الخطاب السردي».

يؤكد مرتاض، سعيه للوصول إلى سبل قراءة جديدة، تتناسب وطبيعة النصوص التي تمارس تجريبها دوماً وأبداً، داعياً إلى عدم ترك القديم والتسليم للمنتج النقدي الحديث باعتباره نهاية المسار النقدي، « أفلا ينبغي التفكير في سعي جديد ينهض دون خجل ولا مكابرة، على الإفادة من كل التجارب النقدية السابقة، ودون التسليم بأن التركيب بينها سيكون هو المسعى النقدي النهائي؟» يقول مرتاض ذاته. وبشكل عام، السعي نحو اكتشاف إجراءات جديدة تساعد في عملية تلقٍ أكثر ديناميكية وتفاعل أمرٌ محمودٌ، لكنه مشروط في الوقت نفسه بشروط عدّة، منها المعرفة الجيدة والصحيحة بطبيعة الإجراءات والمناهج التي سنجمع بينها، أو سيتم تهجينها معاً، ومعرفة إن كان ذلك ممكناً من الناحية الأبستمولوجية أم لا! فمرتاض، وفي رؤيته النظرية ثمة نقاط ومفاهيم لا تتطابق والواقع المعرفي، فضلاً عن خلطه للمفاهيم بخاصة السيميائية والتفكيكية منها.

فمن النقاط النظرية التي نختلف فيها مع مرتاض، ونراه مجانباً للصواب ومبتعداً عن «الواقع» نفيه لكون دريدا بداية ما بعد البنيوية! بل يقرأ بأن كتابي «الصوت والظاهرة» و«الكتابة والاختلاف» كتابان بنيويان، معتمداً على أنهما صدرا (١٩٦٧)! «أي والبنيوية في أوج عنفوانها» – كقوله- «فكيف يزعم زاعم أن دريدا كان يتزعم مذهباً يحق لأحد أن يطلق عليه ما بعد البنيوية»!!! ويزيد مرتاض في المغالطات حين يشدد على أن دريدا يقر بـ«بنيوية النقد» وثبوتية البنية في







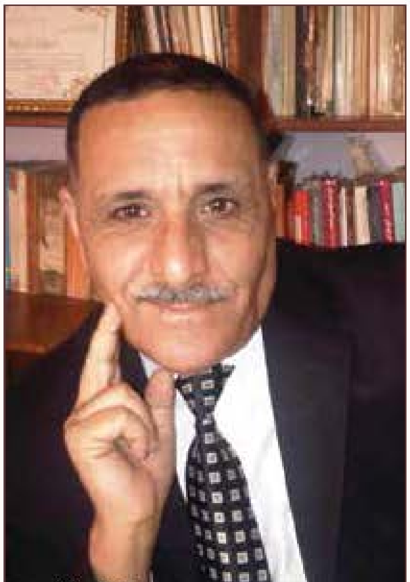


مؤلفه «ألف ياء»! وهو قول يتضح مخالفته الصريحة للتفكيك، ومع رؤية دريدا في مقالته الشهيرة البنية والعلامة واللعب، التي جعلت منه حدث مؤتمر جامعة هوبكنز عام ١٩٦٦. ويتخيل مرتاض «دريدا خاصاً»، ويُقوّله نصوصاً لا علاقة بها بدريدا أو بالتفكيك؛ فرؤية «دريدا المرتاضي» حول مفهوم النص وآثاره البعيدة ويقول: القبلية الراهنة والبعدية، لا تنأى كثيراً، في رأينا – الحديث لمرتاض – عن النظريات التي روّجتها البنيوية الفرنسية في أوج ازدهارها في الستينيات من القرن العشرين.

مع المغالطات التي يقوم عليها تفكير مرتاض النقدي، يأبى أن يقدم نفسه أو كتاباته إلا باعتبارها فتحاً جديداً، ومنهجية مبتكرة، ورؤى نظرية بكراً لم يطرحها أحد من قبله، حيث يقول عن كتابه «ألف – ياء» «إننا نعد العمل/ الكتاب تجربة نقدية جديدة.. فهي إذن محاولة لتأسيس نزعة تحليلية للنص الشعري على الأقل»!! ولا يكتفي بذلك، بل يدخل في سجالات على «أسبقيته» في اكتشاف ترجمة deconstruction بالتشريح قبل الناقد السعودي عبدالله الغذامي، مع العلم أن كتاب مرتاض «بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية» صدر عام (١٩٨٦)، أي بعد صدور كتاب الغذامي «الخطيئة والتكفير» بعام، ومع ذلك يذهب الباحث الجزائري يوسف وغليسي، إلى أن مرتاضاً «أكثر النقاد العرب حرصاً على مصطلح «التشريح» الذي يجعله بديلاً للشرح أو التحليل أو حتى النقد والدراسة والقراءة، قبل أن يأتي الناقد السعودي عبدالله الغذامي، وقبل أن يرسخ هذا المصطلح ويجعله مقابلاً للتفكيكية، ثم يشيع الخلط بين أهل النقد»!! ويكرر مؤلف «تحليل الخطاب السردي» الادعاء ذاته مع ترجمة deconstruction بالتقويض، في حين يشير تاريخ النشر (١٩٩٩) إلى أن سعد البازعي أول من اقترح استعمال «التقويض» كترجمة deconstruction، وتبعه في ذلك سعد مصلوح في ترجماته، وميجان الرويلي الذي شارك البازعي تأليف «دليل الناقد الأدبي».

بافتراض أن مرتاض استخدم «التشريح» بمعنى الشرح أو التحليل قبل الغذامي أو مفهومه فمنطق وغليسي يدفع إلى الدهشة،


جاك دريدا


يوسف وغليسي

فثمة دراسات حديثة وقديمة استخدمت مفاهيم «كالأسلوب» مثلاً، فهل يعني ذلك أن الدراسات القديمة قد سبقت الدراسات الأسلوبية التي ظهرت في القرن العشرين، وتطورت على يد «الكونت بوفون» (١٧٠٧-١٧٨٨)، و«كارل فوسلر» (١٨٧٢-١٩٤٩)، و«ليو سبيتزر» (١٨٨٧-١٩٦٠)؟ ولو، بالمصادفة، اكتشفنا شخصاً استخدم التفكيك، بمعنى الفك، فهل يمكن أن نقول إن ذلك الشخص سبق دريدا في اكتشاف المفهوم والاستراتيجية؟ ويزداد اندهاشنا أكثر، كون «الحكم» بأسبقية مرتاض صادراً عن باحث يعرف السياقات المعقدة للمفهوم، والفلسفات الكامنة وراءه.

مع ذلك الدفاع، غير المبرر، عن مرتاض، وأسبقيته فإن وغليسي يقدم عدداً من الملاحظات النقدية لإجراءات وكتابات أستاذه النقدية، وإن بقيت ملاحظات «هينة»، ويبرر بعضها. لذلك يقسم وغليسي مسار مرتاض النقدي إلى مرحلتين: الأولى مرحلة المناهج السياقية النقدية، التي تنظر إلى النص من زاويته الوظيفية أي باعتباره وثيقة، وتشمل هذه المرحلة مسارين فرعين: الانطباعية والتاريخية. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة النصانية الحديثة، التي تُغلق على النص ما حوله وتجرده من سياقاته لتنظر إليه بوصفه النص/ التحفة الجمالية، والبنية القائمة بذاتها، وتشمل المرحلة الأخيرة، مسارين فرعيين أيضاً، وهما مسار التأسيس والتجريب، ومسار التخطي والتجاوز، الذي

دخل في سجالات حول أسبقية اكتشاف المصطلحات مع عبدالله الغذامي وسعد البازعي وسعد مصلوح

تعزز فيه مرتاض –حسب رؤية وغليسي– بإجراءات السيميائية والتفكيكية بعدما كان الهاجس المنهجي مقتصراً على المراوحة بين البنيوية والأسلوبية. على حد مقولات ورؤية وغليسي.

مع اتفاقنا مع الباحث الجزائري أن مرتاض، بدأ ناقداً تقليدياً «متبعاً للمناهج السياقية»، فإننا نختلف معه، فيما أشار إليه بالتطور، في المرحلة الثانية؛ حيث يبدو لنا «مرتاض» تقليدياً طوال الوقت، وبنص حديث وغليسي نفسه، الذي يرى أن إفادة مرتاض من التفكيكية «كانت محدودة نسبياً، ولم تتجاوز بعض العموميات كالتعددية القرائية وانفتاح النص؛ بل لم تكن التفكيكية لديه إلا إجراءً بنيوياً، لا يهمه أن يناهض الجوهر التفكيكي في صورته الأصلية.

من جهة تشغل مسألة إصدار أحكام القيمة والتقييمية حيزاً كبيراً من خطاب مرتاض النقدي، حتى يقع في فخ التناقض، فبينما يرفض فكرة إصدار الأحكام في كتاب «الألغاز الشعبية الجزائرية» « لم يعد النقد أحكاماً اعتباطية انطباعية»، فإنه يرى في كتاب «نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر» أن إصدار الأحكام من مهمة الناقد، ويقول: «وجدتني مضطراً إلى اصطناع المنهج الروائي في كثير من المواقف العلمية، قبل الإقدام على تقرير رأي أو إصدار حكم»، وهو القابع بشكل شبه دائم في دائرة إصدار الأحكام، معتبراً الناقد قاضياً، يُدخل نصاً ما في دائرة الأدبية ويخرج آخر، وهي رؤية «ما قبل حداثية» للنقد والناقد التي تجاوزها النقد الحديث منذ انبثاق البنيوية على أقل تقدير. كما أنه يصف خطبة لعبدالحميد بن باديس في كتاب «نهضة الأدب العربي»: «نحن لم نجد في أدبنا العربي المعاصر خطبة أحر لهجة ولا أجمل طريقة ولا أشرف غاية، ولا أبلغ تعبيراً من هذه الخطبة». ومفردات أفعل التي يطلقها مرتاض كصيغ مبالغة تتنافى وطبيعة المناهج النقدية الحديثة.

إذاً، يكرر مرتاض، كلام وأقاويل آخرين عن إعادة البناء بعد التفكيك، أو كما يسميها هو: التطنيب بعد التقويض، وهو تعبير قائم على تعبير المتنبي، وهي نقطة من نقاط انطلاقه في منهجيته، ليبدو لنا مفارقاً بعض الشيء لحرصه على إحلال التقويض محل التفكيك «بالنظر إلى قصور الفعل التفكيكي الذي لا يعمد إلى تدمير الشيء المفكك، ولكنه يجزئه فقط، في انتظار إعادته إلى ما كان عليه، كتفكيك قطع محرك من المحركات لفحص دواليبها الفاعلة فيها ومراقبتها، قبل إعادة تركيبه كما كان»، على حد رؤية مرتاض.

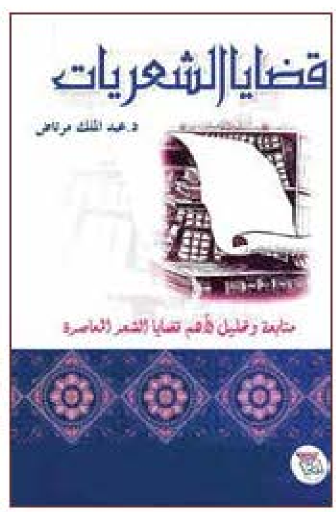
في رأينا، لم تكن التفكيكية والسيميائية ومقولاتها سوى «مقولات» حداثية تزخرف خطاب مرتاض النقدي، وتسمه بالحداثة، في حين يظل الخطاب واقعاً داخل الإطار التقليدي، ولا نقول التراثي، فخطاب مرتاض ظل متذبذباً بين الحداثة والتراث، ولم يقبع في جلباب السلف ولم يطل إشارات الآخر. وتبدو المرجعية النقدية الحداثية وما بعدها في كتاباته «وهماً»، تثبته رؤية سطحية وتقليدية عن التفكيك، التي تمتد إلى رؤيته النقدية بشكل كلي؛ وهي تكاد لا تفارق الشكل الأولي لعملية تلقي النصوص سواء إبداعية أو غير إبداعية، ومن ثم فإننا نتفق مع مقولة الباحث علي خفيف حول كتاب «القصة في الأدب العربي القديم»: «قائم على الانطباعية، فالكتاب فورة الانطباعية الطاغية من جهة ويتسم بغياب المنهج الواضح وضبابيته إن وجد»، وهي رؤية تصح أن نطلقها على دراسات مرتاض في عمومها وأغلبها.

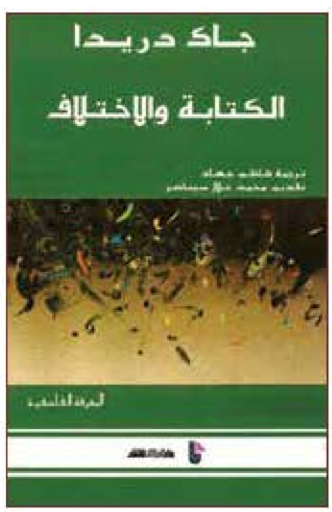


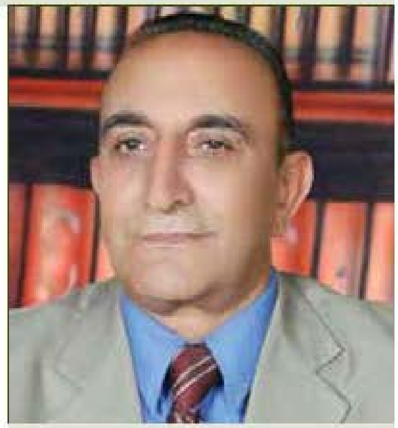
عبد الملك مرتاض

دفاع يوسف وغليسي عن مرتاض وخلطه للمفاهيم السيميائية والتفكيكية غير مبرر

خطابه ظل يتراوح بين الحداثة والتراث ولم يقبع في جلباب السلف







د. حاتم الصكر

ذاكرة بصرية لا تندرج في مدرسة أو اتجاه

قراءة استعادية تستذكر رافع الناصري

أصدر الكتاب الشبان المنتمون للصالون الثقافي بمدينة الديوانية وسط العراق عدداً مزدوجاً من مجلتهم (الثقافة العراقية) مكرسين ملفها الرئيس للفنان العراقي الراحل رافع الناصري، حيث كتب عدد من دارسيه وطلابه أبحاثاً وشهاداتٍ عن تجربته الفنية. كانت تلك الالتفاتة من جيل شاب للفنان دليلاً على أن الفن لا ماضي له. إنه حاضر مستمر في الوعي الإنساني، ولا حدود لمراجعته أو قيود. وكانت تلك أيضاً مناسبة للاقتراب من فن الناصري ورؤيته عبر قراءة استعادية شاملة.

يتميز الفنان التشكيلي رافع الناصري (١٩٤٠-٢٠١٣) بين فناني جيله ومن عاصره في الذاكرة البصرية، بأنه لا يندرج تقليدياً في مدرسة أو اتجاه. هو فنان دائب التجريب والتحول. يمضي غير بعيد عن الجرافيك الذي درسه وقام بتدريسه سنوات في معاهد العراق الفنية. ومن نافذة الفن الواسعة يطل رافع الناصري ليمتزج بالحياة الثقافية في وطنه، من دون عزلة أو ترفع. مرسمه ومحترفه ببغداد وعمان متاحان للجميع من طلبته وأصدقائه. وفي لحظة ثقافية نادرة وعند تسلمي رئاسة تحرير مجلة الأقلام أهداني تصميماً نادراً لترويسة المجلة، مازجاً بين الحروف العربية وظلالها التشكيلية، وبقيت لسنوات أيقونة فنية تمزج الحرف بالكتلة التي تبرز شخصيته. ولا شك أن الناصري، كان يوظف خبرته وما تعلمه ومارسه في الحفر والطباعة لتوليد ذلك الشكل الجمالي ومحتواه.

ومن مظاهر تميز الناصري عن سواه من فناني المرحلة الستينية، أن مصادر ثقافته التشكيلية لم تكن غريبة شأن زملائه ممن نهلوا المكون الثقافي الفني من المدارس الغربية فحسب، فقد كان من أوائل ناقلي المؤثر الشرقي. ولعل دراسته لفن الحفر في الصين وما تعلمه هناك من مبادئ سيظل يتذكرها كدروس في حياته الفنية، هي من روافد تجربته ومؤثراتها، ومن أبرز مكوناته الشخصية. لذا لم يكن التجريب عنده نزقاً أو اتباعاً لمدرسة أو تقليداً لأسلوب شائع.

هذه المزايا الثلاث: نزعته التجريبية، ودراسته وتخصصه في الحفر، والمؤثر الشرقي- الصيني تحديداً ستترك سماتها في أسلوب الناصري كما في رؤيته للفن. وهي التي حددت تحولاته من النزعة التشخيصية والأكاديمية إلى حد ما في المراحل الأولى تأثراً بدراسته المبكرة في الصين، إلى التجريد والأسلوب الحر والتحديث في الموضوع والمعالجة.

يقول الناصري، في كتابه (فن الجرافيك المعاصر) – عمان ١٩٩٧ (يتميز فن الجرافيك بسمة متفردة بين الوسائل الفنية. فالنطاق الواسع للمواد المستخدمة وتنوع تقنيات الطباعة يجعلان هذا الفن وسيلة مرنة وثرية، ما يتيح للفنان إمكاناتٍ متنوعةً للتجريب والتعبير).

اختار الناصري، التخصص في فن الحفر، وهو الفن الذي كان في حينه نادراً في المحترفات التشكيلية العربية، ويعزو دارسوه ذلك الاهتمام إلى ما عرفه العراق القديم من استخدام الطين، وإنتاج نماذج مكررة من الأواني والأدوات والأشكال المتعددة من تلك المادة التي تكثر في وادي الرافدين، لما تتميز به تربته الطينية من وفرة تلك المادة ونوعيتها، وتكوين الأشكال الخليقية منها، بمساعدة ما تتركه الشمس الحارقة التي تعلو سماء مدن الوادي من أثر، وللناصري صلة بآثار العراق القديم يقول إنها تعود إلى سنوات النشأة المبكرة، وهو معلم ثقافي شبيه لما عرفته الصين في تاريخها الفني القديم وموروثها، فتكرس ذلك النزوع لدى الناصري، وستؤثر النزعة الجرافيكية لديه وآليات الحفر والطباعة في ما ينفذ من رسوم على السطوح التصويرية، ويبدو الاحتدام والتكتل الشكلي على لوحاته المرسومة بالزيت، ثم تحوله إلى التلوين بالأكليرك المشع، وما نفذه فيه من أشكال زرقاء ميزته بعالم فيروزي يدعو للتأمل.

يحصل الولع بالحفر وتجسيد الأشكال لدى الناصري، كما يقول مستذكراً خمسين

عاماً من رحلته الفنية قبل غيابه، بدرس تعلمه منتصف الخمسينيات حين دخل الفنان جواد سليم قاعة الدرس ليريَ طلابه يداً برونزية نفذها لزميله فايق حسن، ويطلب من طلابه أن ينفذوها بمادة الطين ؛ ليبرز شكلها الأخاذ والمجسم. لكن الدرس الثاني كما يقول الناصري، كان في الصين حين رسم مزهرية ورود وقام بحفرها وطباعتها بالأسود والأبيض، وكذلك حين اطلع على الوصية التي يرددها الصينيون وخلاصتها (أن الفنان العارف متى يرفع الفرشاة الدقيقة عن السطح، ينسال اللون حراً ليعبر عن مكنونات النفس، وأملها أيضاً).

تعيد الشاعرة والكاتبة مي مظفر زوجة الفنان الناصري نشر حوار مطول ومهم معه أجرته عام (٢٠٠٤) لمجلة ألف، التي تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة. هنا يكشف الناصري عن سبب اختياره الصين للدراسة الفنية بعد تخرجه في معهد الفنون الجميلة ببغداد، فيقول إنه قبل تخرجه في المعهد بأشهر شاهد معرضاً للفنون التقليدية الصينية أقيم ببغداد، فتولدت لديه الرغبة للدراسة في الصين، والاطلاع على تجارب الشرق، بعد أن أعطته دراسته الاطلاع على فنون الغرب.

لكن الناصري لم يغادر منظوره الجرافيكي، وقد تمثل ذلك في المساحات التي يجسدها في أعماله والفراغات التي تتخلل الأشكال، حتى في أعماله الزيتية أو المنفذة بالأكليرك، وسيقوده التجسيد المتاح في الطباعة والحفر إلى مصدر ثقافي بصري آخر هو الفوتوجراف. كان الناصري شديد العناية بالصورة، يقتنصها بدقة ومن وجهة نظر خاصة لا تكتفي بتقديم المشهد كما ترتبه صورته المعروضة، بل يحاول أن يجد له ترتيباً آخر يضفي عليه الدهشة والشاعرية.

في البرتغال سيقضي رافع الناصري أواخر الستينيات عامين، وسيتضح في وقت لاحق هجرانه للأكاديمية والتشخيص، وتقوية صلته بالمدرسة الأوروبية والأسلوبية الحديثة، وتأكدت نزعته التجريدية في أعماله التالية، حيث تغير أسلوبه وترك التشخيص والموضوع المتعين الواضح، واهتم بالألوان وتوزيع الكتل بتجريد يعتمد القيم الفنية للمساحات والألوان والخطوط بدرجة كبيرة، إضافة إلى تغير منظوره للحرف ووجوده في اللوحة. فهو يرى كما صرح في حوار مي مظفر، أن (الحرف لم يغب عن عمله قط، ولكنه يتجلى في أشكال مموهة ومجازية كإشارة أو رمز وجزء من كتلة أو حركة). وهذه هي الرؤية المتقدمة التي اكتسبها من تحولاته الرؤيوية بفعل تغير المصادر الثقافية والفنية الفاعلة في تجربته. ولصلة الفنان بالحروفية وضع خاص، فهو لم ينغمس في تلك النزعة تماماً، بل مارسها كواحدة من سبل التعبير الفني. وله تجارب في تجسيد القصائد لوحات تشكيلية تتعدى مهمتها التوضيحية المصاحبة للنصوص. فرسم قصائد للمتنبي وابن زيدون والجواهري ودرويش ومي مظفر وإيتيل عدنان، ليؤكد صلة المكتوب بالمرسوم، وهو أمر ينسل من عمله الطباعي واشتغاله في التصميم واستعانته أحياناً بالكولاج، وهي سياحات حرة بين وسائل وأساليب وتنويعات متاحة بسبب رؤيته الحرة المتجددة.

تستعيد الذاكرة لقاء طويلاً بالفنان الراحل في صنعاء حين حضر رافع وزوجته الكاتبة مي مظفر مشاركاً في مهرجان الفنون السنوي المنعقد هناك. تجولنا في أزقة صنعاء القديمة، فاستوقفته طرز العمارة اليمنية، وطرقات المدينة الضيقة وأسواقها والتزيين المحيط ببيوتها، وكذلك الأزياء التقليدية والتقاليد والمفردات اليومية المميزة، فكان يصور بحماسة ومتعة وبرؤية فنية كثيراً من الوجوه والأمكنة والتفاصيل الصغيرة ؛ كالأعمال الشعبية على الجدران والسيارات، ويقتنص وجوه المارة المعبرة شيوخاً وأطفالاً، وتستوقفه المهن والمعروضات والباعة والمجانين والمارة، وكل ما تضمر الحياة في المدينة التي تجمع الماضي والحاضر معاً ، كما قال لي، فهي متفردة بذلك عن المدن التاريخية التي تحولت أطلالاً ومتاحف، وتعوزها نبضة الحياة.. وكثير من طلبة رافع الناصري واصلوا رسالته في تنويع الفن العربي برؤى جرافيكية ورسوم وملصقات وتصاميم، ستظل شاهدة على عطاء متعدد الجوانب الحِرفية، كما هو في الأسلوب والرؤية والعمل الفني.

لم يكن التجريب عنده نزقاً أو اتباعاً لمدرسة أو تيار، بل أسلوب حر في التحديث والمعالجة

اختار التخصص في فن الحَرف حين كان نادراً في المحترفات التشكيلية العربية

ترك التشخيص والموضوع واهتم بالألوان وتوزيع الكتل بتجريد يعتمد القيم الفنية للمساحات والخطوط والألوان



شاعر مغربي غير تقليدي

منير الإدريسي:
الشعر هو أصفى الفنون التعبيرية



عائشة بلحاج

منير الإدريسي شاعر من زمن آخر، يؤمن بالشعر كسبيل لخلاص الشاعر من العالم المتثاقل، ويسعى إلى كتابة شعرية أكثر حضوراً في ذات الإنسان المعاصر الذي هو أحوج ما يكون للشعر لتسكين قلقه. حاول في صمت وبأقل قدر من الضوء أن يحفر في عمق القصيدة صوته الخاص، واستطاع أن يراكم تجربة متميزة، بالرغم من أنه لم ينشر إلا عملين شعريين فقط، «مرايا الريش الخفيف»، و«انتباه المارة»، الذي صدر أخيراً عن منشورات بيت الشعر في المغرب، والذي اعتبره منير تجربة سابقة بما أنه الآن في مرحلة شعرية مختلفة أعقبت أعمالاً مكتملة لم تنشر بعد، لكنها تظل تجربة لا تخرج على المسار الذي خطه لنفسه.

لم يدع دراسته الأكاديمية لعلم النفس والفلسفة تعيق رؤيته الشعرية، التي تلتقي بحمولة فلسفية عميقة، تمنحه تبصراً شعرياً منفرداً إلى روح القصيدة. هو شاعر مقل في النشر، مكثر في الكتابة..

فيما يلي حوار غير تقليدي مع شاعر مغربي له صوت خاص، حاولنا فيه تتبع حفره لترسيخ رؤيته الخاصة للشعر..

- قلت مرة: «في البياض يوجد دائماً شيء لنقوله، ما يخرس هو الخوف من أن تظهر لنا الكلمات وهي تهددنا، وتمر فينا ما يغلف تبر الذهب». وفق هذه الرؤية، هل الكتابة الشعرية مخيفة كوسيلة لنبش ما لا طاقة لنا بالتعامل معه، من المخفي والمسكوت عنه في ذواتنا، أم مخيفة في المفاجئات التي تختفي خلف كل كلمة، في اكتشاف أشياء لم نعرف أنها موجودة فينا؟

— نعم في البياض يوجد دائماً شيء لنقوله، لنغذيه باللغة ونغذي اللغة به أيضاً. شيء يصالح فيه الوعي الحر اللامحدود فينا. لكن ما يخرس هو أننا نخشى منطقة الصفاء هذه، لأنها تقذف بنا بعيداً عن القواعد والأنظمة والأنساق الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية، وما إلى ذلك من أبنية جمعية بُنيت على مصالح مشتركة لإيهامنا بالحقيقة، وهي ما يغلف ذواتنا الأصيلة اللامحدودة.. «تبر الذهب». الشعر تحديداً، واسمحي لي هنا أن أكون منحازاً في هذه النقطة للشعر، لكن بشكل موضوعي من خلال منطق رؤيتي للفنون التعبيرية.. هو أحد أصفى هذه الأشكال، إذ يحمل في جوهره قوة التمرد المباشرة على تلك الأنساق والأنظمة، بما في ذلك لغة الأدب المدرسية، لغة البلد أو الأمة. الشعر لغة معاكسة، ليست لغة يمكن تعلمها من بين سبعة آلاف لغة يعرفها العالم، بل أشبه بطرس تحاول لغتنا التي تعلمناها الكشف عنه بامتصاصه من خلال نسيجها الشفاف. قدرة الشاعر على خلق نسيج شفاف من لغته الأم هو رهانه الأول، والرهان الصعب.

الخوف يأتي من هذا الكشف الذي قد يصطدم بجدار الدين، والدولة، والمجتمع، والأخلاق، واللغة، والعادة، والمواضعات الشعرية، والتحديدات الجمالية.. إلخ. لذلك لن نذهب أبعد في الكتابة إلا إذا استطعنا أن نمتلك تلك الجرأة.

- تكتب كثيراً عن الشعر والشاعر، هل يشغلك مصير الشاعر خلال حياته مفرداً ومنفياً في ذاته، أو الشعر كيكاه صامت لا ينتبه له إلا من يحدق جيداً في تجلي ذات الشاعر فيه؟

– عزلة الشاعر وتفرده هي قوته وليست ضعفه أبداً. ثمة مقولة: «العالم مقسم إلى قسمين: الشعراء والآخرون». تريحني هذه الرؤية، إنها صحيحة جداً وملموسة إلى حد بعيد، ما من شاعر يتقبل الواقع كما هو، الذين يتقبلون الواقع كما هو ويذهبون فيه بعيداً بنجاح ليسوا شعراء، إنما «الآخرون». الشاعر ينسف ليبني عالماً داخلياً بديلاً. بهذا المعنى هو العدو الذي يجب طرده. لا يبارك الشاعر المسيرة الإنسانية حتى الآن، إنه على الجانب الآخر، على الجانب النقيض. بُنيت كل الحقائق على الوهم لتبرير السلطة، الشاعر يمسك ممحاة كبيرة إزاء كل هذا، يفرض ذلك عليه عزلة. أنا معني بشأن الشاعر وشعره لتأكيد هذه الحقيقة فحسب، لاستجلاء بعض اللبس أيضاً.

- كتبت أيضاً، أنه ليس هناك أبداً شاعر كبير، هناك فقط تنفس عميق في نص. إلى ماذا تشير هنا؟

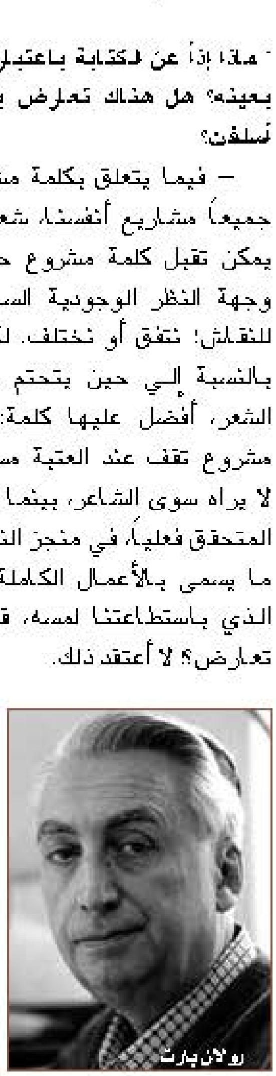
– أشرت هنا إلى ضرورة قراءة الشعر بعيداً عن اسم صاحبه. إنصاف الشعر وحده. الانتباه إلى النص بتخليصه من الحواشي التي قد تأكله. علينا ونحن نقرأ أن نتعلم كيف نبقي أحكام الذين سبقونا إلى القراءة جانباً. ثمة سلطة يفرضها علينا الاسم إن لم نكن قراء بالمعنى الأدق للكلمة. لذلك يجب الانتصار لما نقرأ وليس لمن نقرأ. وهذا هو المتوخى من قراءة الشعر، لأنها قراءة لدواخلنا نحن، استنطاق العالم من خلال الشعور المغذى بوعي عميق. وهذه القراءة تحتاج منا إلى أن نكون بمسافة آمنة من التشويش، أن نكون في منطقة عزلة عن التأثيرات الخارجية، أن نتيح لتنفسنا في النص، تعميق هذه الحالة. لذلك قد يبني وعيك نص قصير لشاعر مغمور حجراً.. حجراً.. كما لن يفعل شاعر كبير ومهم في أعمال كاملة. ثمة شعراء كبار يتحدث عنهم الجميع كما لو يتحدثون عن أبطال الإغريق، كانت أيديهم قصيرة عن أن يرموا لي كقارئ حبلاً لتأمل هذا العالم أو يجددوا وعيي أو يدهشوني بصنعتهم.. أبداً. أتحدث من واقع تجربتي الذاتية وأتساءل بيني وبين نفسي عن السبب. يكمن الجواب ربما في أنني أربط غالباً تجربة الشاعر بوعيه الشعري الذي هو حجم أكبر من اللغة، اليقظة الشعورية التي تمتلك عقلاً صافياً. كثيراً ما تستند مهارة الشاعر عندنا إلى تعامله الرفيع والبديع مع لغتنا. إنها على الأغلب محاكاة لشعراء آخرين، إنها مهارة النقاش على الحجر. بالنسبة إلى الشعر يقع في منطقة أبعد من ذلك. ونباهة التعامل مع اللغة ليست هنا، إنها في استجلاء ذلك الطرس الذي سبق وتحدثنا عنه.

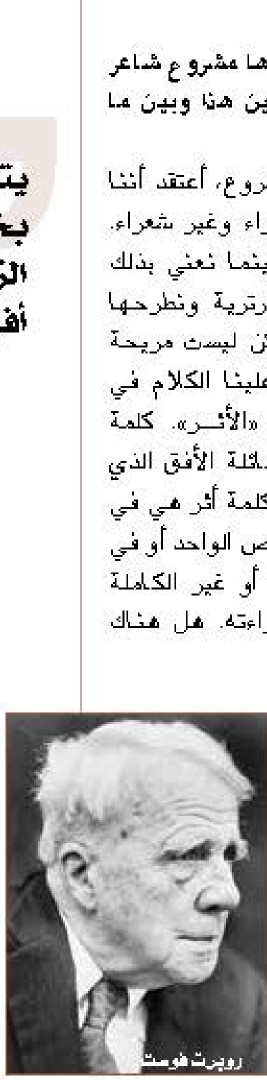
- ماذا إذاً عن الكتابة باعتبارها مشروع شاعر بعينه؟ هل هناك تعارض بين هذا وبين ما نسلفن؟

– فيما يتعلق بكلمة مشروع، أعتقد أننا جميعاً مشاريع أنفسنا، شعراء وغير شعراء. يمكن تقبل كلمة مشروع حينما نعني بذلك وجهة النظر الوجودية السارترية ونطرحها للنقاش؛ نتفق أو نختلف. لكن ليست مريحة بالنسبة إلي حين يتحتم علينا الكلام في الشعر، أفضل عليها كلمة: «الأثر». كلمة مشروع تقف عند العتبة مسائلة الأفق الذي لا يراه سوى الشاعر، بينما كلمة أثر هي في المتحقق فعلياً، في منجز النص الواحد أو في ما يسمى بالأعمال الكاملة أو غير الكاملة الذي باستطاعتنا لمسه، قراءته. هل هناك تعارض؟ لا أعتقد ذلك.

> **قدرة الشاعر على ابتكار نسيج شفاف من اللغة الأم هي رهانه الأول والصعب**

> **يتصدع هيكلي بخيانات كبيرة أهمها الزمن والفقدان في أفق مغاير**


رولان بارت


روبرت فروست


لويس بونويل

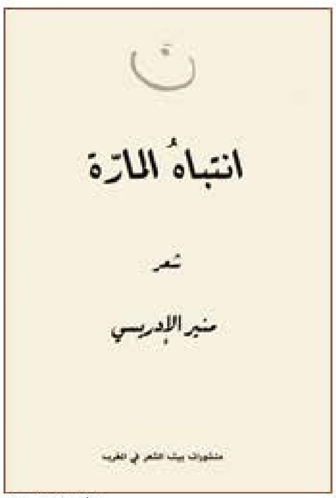
• في مجموعتك الشعرية الجديدة «انتباه المارة»، نلاحظ طغيان ما هو بصري من المشاهدات التي سجلتها مخيلة الشاعر وذاكرته، بحيث يلتقي بما هو فلسفي تأملي، مثلما كان تقريباً توجه المجموعة الأولى؟

– «انتباه المارة» هي مجموعة شعرية قديمة، كتبتها قبل عشر سنوات، صدورها كان متأخراً وقد حذفت منها الكثير، وأشعر أحياناً بأسف على ذلك. أنا في مرحلة وعي شعري ووجودي مختلف. طبعاً بسبب المسافة الزمنية يحرجني الحديث عن مرحلة سابقة وإن كانت وستظل بالنسبة إلي مهمة، مع أنها لم تلاق ذلك الانتباه الذي تستحقه. على العموم أنا الآن أرأب صدعاً كبيراً حيال هذا العالم. لقد تصدع هيكلي بخيانات كبيرة أهمها الزمن والفقدان. على القصيدة الآن أن تدخل قاعة التمريض وأن تمرن قدمها على الوقوف من جديد في أفق جديد. هواجسي لم تفقد بعد، مازلت حياً، وروحي صلدة بعد العاصفة. حين ألتفت إلى قصيدتي السابقة أشعر بأنها وفية قامت بما في وسعها لتقف في زمنها الشعري. لقد كنت منذ أول مجموعة أكثر جرأة في أخذ مسافة من الشعر الذي كان يكتب بتصورات جماعية. لقد نظرت إلى خياراتي وراهنت عليها برغم صداميتها أحياناً، واختلافها. «انتباه المارة» أنجزت في مرحلة تأثري بفن الرسم الانطباعي، هذا التأثر كان بمثابة أعمدة للعمل تلتقي في مزيج مرحٍ مع تصوراتي، أي المضمون الشعري الذي أضعه تحت المكبرة. لست رساماً ولكني شاعر، وتأثري بهذا الفن الكبير أفضى إلى تأمل عميق، وكل تأمل هو وجهة نظر أو فلسفة. فلسفة لم تقم على منهج ولا على حكمة، بل على الشعر. النظرة أو التأمل عبر حاسة البصر للطبيعة للون والضوء كانا هما الممر للشعور وحدس الفكرة. وعلى هذا الأساس يجب أن تقرأ. أعتقد أنني أحوز مفتاح قراءة نصوصي، وقد خبأته في مكان ما فيها، وعلى القارئ أن يجده. هذه لعبتي التي أقترحها.

• وحدك تحمل مفتاح قصيدتك؟ ماذا لو لم يجده القارئ؟ هل أنت ممن يؤمنون بأن القارئ كاتب ثانٍ للنص يفتحه بمفتاحه الخاص؟

– بعض النصوص تحتاج إلى مفاتيح لقراءتها، لا أعني بذلك أننا بصدد فك ألغاز أو أن نجعل القراءة عسيرة الهضم على القارئ، أو أن نقفل النص بتعابير غامضة، أو نومئ للمعنى على طريقة «كليلة ودمنة» لأننا نخاف الجهر بوجهة نظرنا! لا أبداً. إذا كان الغموض في الشعر يعني ذلك، وقد كان ربما في نظر الدارسين في مرحلة مفخخة بحواشي الأسئلة حول الشعر العربي وواقعه السياسي أو بعده الرمزي يعني ذلك، فأنا لا أعتبره مسألة شعرية ذات أهمية، لكني أعني بالمفاتيح القدرة على قراءة النص في ما يطرحه من جدة، من أفق مغاير، من صلابة رؤية.. ثمة قراء، وبمعنى دقيق قراء يقترحون أنفسهم كنقاد يشق عليهم انفتاحهم على أفق آخر من التفكير أو التزحزح عما ألفوه من رتابة، إنهم يريدون تذوق الحلوى ذاتها بالمقادير المتبعة. إذا كنا قارئين جيدين ولنا مرجعية لا بأس بها لإدراك المختلف فسنبحث عن المزيد من الدهشة، تلك الدهشة التي نقف فيها عند عتبة السؤال، وسؤال الشعر تحديداً الذي نريد توسيعه من خلال سؤال وجودنا وعلاقتنا معه. أنطلق إذاً من رؤية خاصة للعالم وذاتية للشعر. أعتقد أن هذا أبسط حقوقي في الكتابة. أومن بالفردانية في أبعد تجلياتها، وعلى هذا الأساس ومنه أنطلق. على النص أن يضاء الكثير من زواياه إضاءة ساطعة. وفي المفردة ذاتها قد لا نعثر على مشترك وإنما على معانٍ جديدة في حقل إمكانية شعرية أخرى. وعلى القارئ أن يصل المحدد والمقصد، كما عليه أن يعي أنه يدخل منطقة صافية متخلصاً من أية مرجعية مطمئنة. بالطبع، لا أترك الكلمة وحدها في عماء، إني أرفقها بحشدٍ من تصورات تبني النص. ليست بالضرورة من ذات النص فقط، بل من توليفة العمل ككل، من الوجهة التي أقترحها عليه للدخول إلى تمثل الحالة الشعرية. أتعامل مع القارئ بكلمات بسيطة لكنها مغسولة، إذ على الشعر أن يحررنا من





من أغلفة كتبه



جانب من مشاركته في بعض الندوات

الكلمات التي تريد قتلنا، على الشعر أن يبني وعينا من جديد بالعالم ويخلصنا من التبعية.

أما بخصوص سؤالك المتعلق بالقارئ ككاتب آخر للنص، فقد اتخذ تأويل هذا الكلام تشعبات متعددة ومفاهيم جديدة. لن نتعمق في تلك التصورات حول «النص المفتوح» أو «موت المؤلف» كما نظّر رولان بارت، أو ما يجاورها من مقاربات اجتهدت بكل ما أوتيت من جهد في البحث في صلة القارئ بالمقروء من جهة، وكاتبه من جهة ثانية. لكنني أعتبر القارئ أحد زوايا النص وأركانه المهمة. لكن، أي قارئ ولأي كاتب؟ هذه مسألة تشغلني جداً، وفيها الكثير مما ينبغي توضيحه.

- كيف تختلف تجربة الكتابة الشعرية من مرحلة إلى مرحلة، وما هي مرحلتك الشعرية الحالية؟

– كل مرحلة أو طور يجد لمسته في القصيدة، الأحداث التي يعايشها الشاعر، المعرفة التي يكتسبها والاستعدادات النفسية الشعورية الانفعالية التي ولدَ بها كلها تبصم العمل. قد تتراكب لتصنع شيئاً، قد تتصارع مع اللغة صراعاً متوتراً فتخلق لحظتها، وآثارها، قد تنفي وتدمر. لأجنب شعري شعر اللغة، أبني صوراً لغوية جديدة كي أصل معاني جديدة. أركز في الكلمات خارج القاموس حيث البرد واللاجذور مثل الروح عارية، أرى من خلالها وأستشف وأتبين، ألغي عالمنا المتثاقل وأحفز على الانتباه من جديد إلى فجر النص والمعنى الجديد الذي يومئ إليه. نشرت إلى الآن عملين شعريين، في حصالتي الشعرية المزيد ينتظر، قد ينشر لاحقاً إذا وجدت ناشراً. قد يبدو مختلفاً لأنها مراحل مختلفة، متباعدة، حيث يريحني التعدد إذ ليس لي خط ممتد كسكة الحديد إلى أي أين سوى أن أطيع صوتي الداخلي الغامض الذي يحثني على كتابة هذه القصيدة، وأسمح لنفسي بمزيد من التوسع والانفتاح.

- هل يمكن أن نتحدث عن توجهات شعرية عامة يسير فيها الشعر المغربي، يتأثر فيها الشعراء بنمط واحد في الكتابة الشعرية؟

– في كل المراحل السابقة كانت هناك توجهات شعرية عامة تطبع كل مرحلة. لكن ستكون بالتأكيد وسط كل هذه الضجة أصواتٌ متفردة.



مشهد للعاصمة المغربية

- في مجموعة «انتباه المارة»، هناك مقطع يقول: الكاميرا تقتنص مفردات العالم/ لتكونَ جملة واحدة بالأبيض والأسود/ بنفس الشعر. هل توافق على أن الشعر يلتقط صوراً للحياة، صوراً مجزأة تلتقط ملايين التفاصيل الصغيرة التي تشكل في مجموعتها أحداثاً كبرى؟

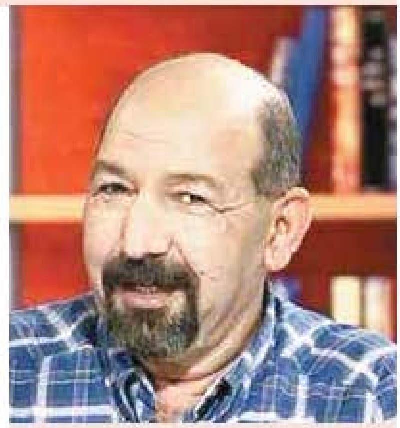
– جميل أنك ذهبت إلى تلك المساحة.. هنا أتحدث عن الكاميرا في ذاتها. بعض الاختراعات الإنسانية مذهلة، مثلاً: آلات التصوير والآلات الموسيقية.. هذه الآلات حبل انبهار هائل، من حظنا أننا أمسكنا به، لأنها تنصت برهافة بالغة إلى الزمن وإلى تلك الطاقة الخلاقة التي صارت هذا الكون الذي نعرف. في اعتقادي أن هذه الطاقة هي الشعر. لنتجاوز قاموس الكلمات غير المفهومة، إنني أعتقد؛ وهذا اعتقاد ليس خاصاً بي، أن الشعر أكبر من أن يكون جنساً أدبياً، إنه أكبر من كل التحديدات.. القصيدة محددة، تتخبط في شكلها، وتصطدم بإشكالاتها عبر التاريخ لتمسك به، فالقصيدة ليست شعراً، إنها محاولة جادةٌ ومهمةٌ من أجل الشعر، واللغة وسيلتها الخاصة، هذه اللغة سبب كبوتها وسبب انطلاقها في آن. ما يجعلها فريدة في هذا الكون هو أنها تحمل النظرة واللمسة الحانية الإنسانية للوجود؛ حتى لو كانت نظرة شر. وانعطافاً على سؤالك العميق أرى أن القصيدة بذاتها حدث كبير، والتفاصيل الصغيرة التي تتطرق إليها، تكشف وجه الحياة الخائف الحذر كعصفور يهرب حالما نلتفت إليه بنظرتنا التي أثقلها عالمنا.

الشاعر في حاجة إلى مساحة من البياض يصافح فيها الوعي اللامحدود بداخله بعيداً عن القواعد والأنساق

العالم في اعتقادي ينقسم إلى قسمين.. الشعراء والآخرون



منير الإدريسي



سعيد بن كراد

غير قابلة للمراقبة والضبط

الإشاعة بين السرد والحقيقة المحجوزة

جزء كبير من «المعرفة» التي نعتمدها في تدبير الشأن اليومي مبني في شكل إشاعات. فما يقوله الجيران عن بعضهم بعضاً، وما يقوله بواب العمارة والحارس الليلي والأخبار التي يتداولها التلاميذ والطلبة عن أساتذتهم، وما يقوله العمال والموظفون عن المدير وعلاقاته بمرؤوسيه بما فيها علاقته مع السكرتيرة، كلها «محكيات صغيرة» تُبنى في شكل إشاعة، أي في شكل أحداث غير قابلة للمراقبة والتصديق والضبط، فهي لا تشكل حقيقة، بل طريقة في منع ظهورها، ولكنها مع ذلك، تُعد قاعدة مركزية لانتظارات شتى بعضها شرعي، فهو مرتبط بالكثير من الأماني والأحلام الفردية والجماعية، وبعضها الآخر من صنع الأحقاد والكراهية.

لذلك عُدّت، في الكثير من الحالات، جواباً مزيفاً عن أسئلة حقيقية، وهذا أمر يؤكده انتشارها في الغالب بين الأوساط الاجتماعية الهشة، الفقيرة أو المتوسطة، أو بين شعوب تشكو من خصاص حضاري. لذلك لا تختلف كثيراً من حيث بنيتها السردية عن الحكاية الشعبية، أو عما يطلق عليه الفرنسيون «الخبر العارض» fait divers. فهي في غياب وسيط تواصلي موضوعي ومحايد، تُعد أداة مركزية في نقل المعلومة وتداولها وفق غايات لا علاقة لها بالحقيقة، بل قد تكون هي الأداة المثلى في نشر «حقائق» تغذي التخلف والجهل أو تقوم بتبريرهما. لذلك نُظر إليها باعتبارها طريقة في تصريف الأحقاد وكل أشكال العنف الاجتماعي والفردي، وكل أشكال التسميم السياسي، بل قد تكون دعوة إلى القتل الصريح، كما يحدث ذلك كثيراً في أوساط المشاهير: يتعلق الأمر «بجريمة كاملة، لأنها بلا آثار ولا سلاح ولا أدلة» (ج.ن كابفيرير).

وأسباب هذه الطاقة التواصلية متعددة ومتنوعة تنوع سياقات التواصل والإطار التبالغي العام (اجتماعي، سياسي، ديني). فالإشاعة تنطلق من محكيات محتملة تختزن الكثير من الهواجس التي تخص الفرد معزولاً، أو تعود إلى الجموع، شعوباً أو أجساماً اجتماعية متضاربة الأصول والمصالح. لذلك، قد تكون الإشاعة تعبيراً عن رغبات عزّ تحققها في الواقع الفعلي، حينها لا يقوم «الخبر» داخلها سوى بنشر ما يوازي هذه الرغبات، أو يقدم بديلاً استيهامياً عنها. وتلك إشاعات تكون في الغالب فردية أو تخص مجموعة محدودة ترغب في تحسين أوضاعها أو الرفع من مستواها الاجتماعي.

> تنتشر في كثير من الحالات لكونها جواباً مزيفاً عن أسئلة حقيقية

وقد تكون الإشاعة تعبيراً عن خوف ورهبة من آتٍ لا أحد يعرف طبيعته، وتكون بصيغتها تلك، من طبيعة جماعية، إنها تعبر عن قلق سياسي أو إثني أو طائفي. وضمن ذلك تندرج كل ممكنات الحكي التي تشير إلى التمايزات بين فرق متناحرة في السياسة والدين والانتماء الإثني. وهذا أمر تؤكده الوسائط التي تنشر الكثير من الفظاعات التي تقوم بها كل الطوائف وكل الإثنيات ضد بعضها بعضاً.

فما تقدمه هذه الوسائط ليس خبراً، بل تحذيراً من احتمالية قتل معمم سببه الهوية وحدها. ومصدر ذلك أن الحقيقة في الإشاعة ليست مودعة في الوقائع الموصوفة فيها، بل في ما يشير إليه نقاء الطائفة أو العرق.

وقد تكون من طبيعة مؤسساتية تتميز بالطابع القصدي الصريح. وفي هذه الحالة تكون مبنية و«مختلقَة»، إنها تنتشر وفق استراتيجية قابلة للتحكم وتحديد مسبق لطرق انتشارها وسبل تغذيتها بما يُبقي عليها حية. ويندرج هذا النوع من الإشاعات ضمن استراتيجية تواصلية تتجاوز رغبات الأفراد، لكي تُصبح سراً من أسرار الدولة، أو مهمة من مهام أجهزة بعينها. إن الإشاعة في هذه الحالة تكون من طبيعة سياسية، وتتحرك من أعلى الهرم إلى أسفله في أغلب حالاتها. وغالباً ما يزدهر هذا النوع من الإشاعات في فترات الحروب والكوارث أو الأزمات السياسية الكبرى.

وتلك ميزتها الأساسية، إنها لا تنطلق من حدث أو محكي مخصوص، بل من مصلحة سياسية أو إيديولوجية، إنها تهدف إلى التشويش على كل المحكيات الممكنة، أي على كل ما يصنف ضمن «السير العادي» لحياة شعب أو أمة. إن «السردية» فيها لا تستند إلى حدث مخصوص يسير بالقصة نحو نهاية هي الغاية من كل فعل سردي؛ إن غايتها، على العكس من ذلك، هي التشكيك في «القصة» من خلال إغراقها بكل الأحداث الممكنة التي تقوم بإعاقة بنائها. بعبارة أخرى، إنها لا تراكم خبراً أو جزئيات من حقيقة فعلية أو محتملة إلا في النادر. إنها بنية مفتوحة تكتفي برسم سبل أمام «معطيات» جديدة، تلتف كلها حول «نواة دائمة» هي ما يشكل ممكنات المحكي الإشاعي ويحدد طريقة استمراره في الوجود دون ختام ممكن. لذلك لا يمكن أن تنتهي بقرار فردي ولا بقرار جماعي. فقد يتوقف الناس عن تداولها وقد تختفي إلى الأبد، ولكن سيتذكرها الناس دائماً باعتبارها بناءً لم يكتمل، وحقيقة لم تر النور. فالحقائق (أو صورها حسب روايات الإشاعة) ستظل كذلك دون أن تقود إلى الاستقرار على حقيقة نهائية.

وذاك سر علاقتها بالسرد، إنها تستعير منه لذتها، وتستعير من القصة غموضها، فالسرد رحلة دائمة في قلب الوقائع بحثاً عن «حقائق» الجزئيات المنتشرة في تفاصيل الحدث هي ما يحدد كنهها. استناداً إلى ذلك عُدّت الإشاعة سرداً وحكاية وبناءً قصصياً دائم التحول، إنها كذلك لأنها تُلغي القصة من حيث كونها تستمر في الوجود خارجها. إنها لا تحتفظ من القصة إلا بأدوات البناء التي لا تبني في واقع الأمر أي شيء: إن بناء القصة قتل للإشاعة. لذلك كانت الإشاعة «راهناً» دائماً، إنها تَعِد بأحداث، ولكنها ليس معنية بالختم السردي.

وأمر ذلك بيِّن، فما تنسجه الإشاعة يتحول إلى «بنية مجردة» غير قابلة للتجسيد في واقعة بعينها، لذا يؤدي الإفراج عن حدث وتحديد مضمونه الحقيقي إلى خيبة أمل كبيرة عند الجمهور فهو الأداة المروجة للإشاعة. ومصدر ذلك طبيعة «الحقيقة» ذاتها، إنها لا تُغري، ولا يكترث الناس لها في العادة، أو لا تشكل المعطيات المعروفة حدثاً يمكن أن يشد انتباههم. فما هو معروف لا يمكن أن يكون مصدراً للتساؤل، فـ«الصحة الجيدة» لزعيم ليست حدثاً يتداوله الناس، ولكن مرضه يمكن أن يكون مصدراً لكل محكيات المرض الذي يصاب به الزعماء في دول العالم أجمع.

وتلك خاصية من خاصيات التفكير التناظري: لا تقدم حالات التمثيل التشخيصي (السردي أو البصري)، حقائق مفهومية تعمم حالات التواصل وتهذبها، بل تسربها من خلال أشكال تعبيرية تغطي على التجريدي فيها؛ يتعلق الأمر بسرد أحداث تحاكي الإيقاع الحياتي للناس، وتعيد إنتاج ما هو ثابت في سلوك اجتماعي مألوف. وذاك هو الرابط المركزي بين السردية باعتبارها تصريفاً للزمن، وبين الإشاعة منظوراً إليها باعتبارها حدثاً لم يقع، أو حدثاً لم يقع كما كان يجب أن يقع. إن السردية تُبنى على مبدأ الخرق، إنها سبيل إلى الحقيقة، وليست الحقيقة في ذاتها، أما الإشاعة؛ فحجز لها، إنها لا تستقيم، في الخلق والتلقي، إلا من خلال مراكمة أحداث أو وقائع تشوش على الحقيقة أو تضلل الباحثين عنها.

> لا تختلف في بنيتها السردية عن الحكاية الشعبية أو ما يسمى بالفرنسية «الخبر العارض»

> تستعير من القصة غموضها ومن السرد لذته إلا أنها دائمة التحول

فتنة الحكي والرسم بالكلمات

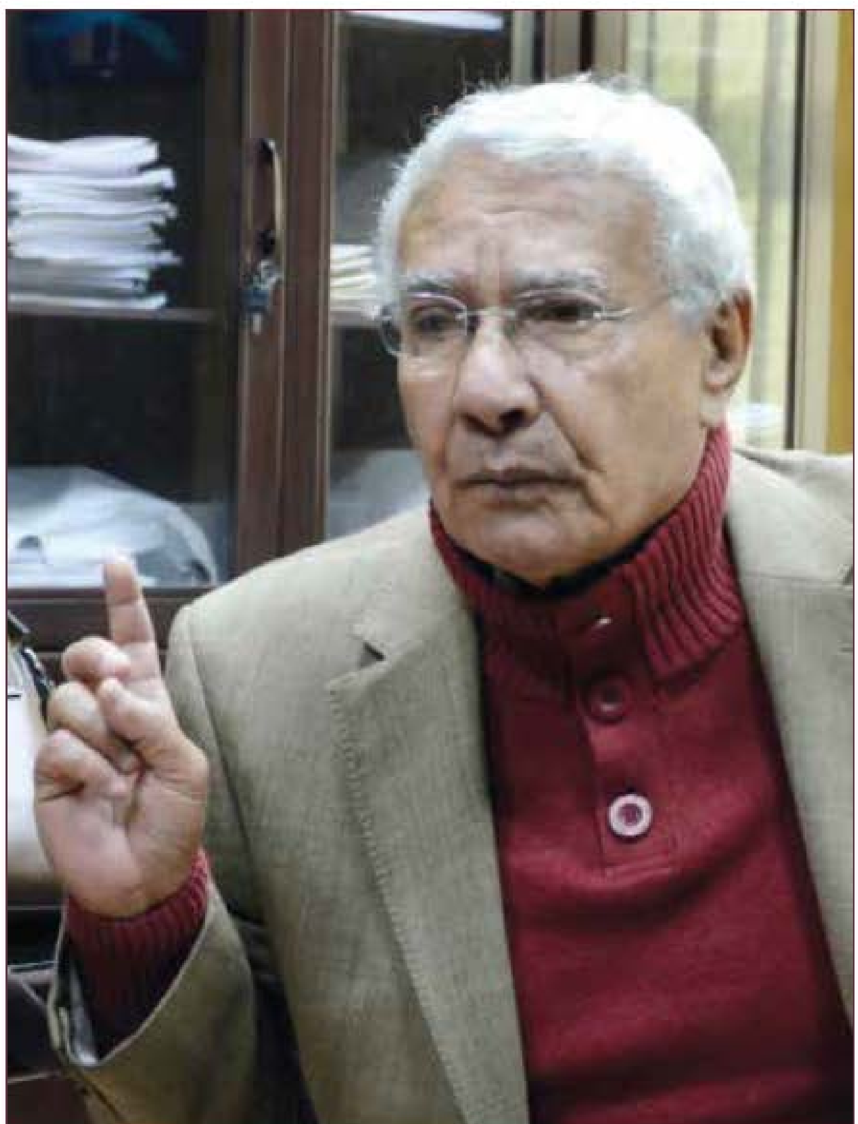
سعيد الكفراوي

وفرادة الرؤية والبناء واللغة

سعيد الكفراوي أحد كبار الحكائين في الأدب العربي المعاصر، يتميز بفرادة خاصة في الرؤية والبناء النصي والأداء اللغوي، على نحو ما يتجلى في مشروعه الإبداعي القصصي، الذي افتتحه في منتصف ستينيات القرن الماضي، وأخلص له على امتداد عقود محتفظاً بصوته الحكائي المتفرد في اثنتي عشرة مجموعة قصصية.



د. اعتدال عثمان



خصوصية القص لدى الكفراوي، تكشف عن رؤية تنشغل بتأمل الذات وعمقها الإنساني، بما لا ينفصل عن أسرار الوجود الكبرى، هذه الذات غامرة الحضور حتى وهي تتوارى خلف الأقنعة، تجمع بين الأزمنة، تستشرف الآتي فيما تتذكر ما مضى، تستبق الراهن وتسترجع المنقضي، وتوحي بامتلاك كرامات الأولياء المكشوف عنهم الحجاب، وذلك لا يحول بينها وانشغال متسع بالأساطير التأسيسية في التراث المصري والعربي، وبروح المكان، وبمفهوم فوات الزمن والعود الأبدي.

ظل سعيد الكفراوي، يدافع عن طفولته اللا نهائية، وكأنه مسكون بدهشة أبدية لا تنقضي، بينما يتقصى حداثة قصصية قادرة على التكثيف الحكائي للحالة الإنسانية المعيشة والمتخيلة والرمزية، والثائرة في الوقت نفسه على مواضعات القص التقليدي، مقابل بناء نصي حداثي يجمع بين الواقعي واللا واقعي، ولا يخلو من غموض ساحر أحياناً، والتباس بالشعر وبالحضور الصوفي الشفيف في أحيان غالبة. ولقد احتل الكفراوي مكانته الأدبية الرفيعة لدى القراء قبل أن يتوج اسمه بجائزة الدولة التقديرية في الآداب عام (٢٠١٦).

سعيد الكفراوي مفتون بفعل الكتابة الذي يستولد الأفكار من الصور، ويخلق الصور من حكايات عابرة، لكنها مقيمة في الذاكرة. فبعد أن عاش حياته الأولى في القرية، مهد الطفولة، أحس بأنه يغوص في بحار عميقة من زخم الحياة والموت الثائر في صباح الحكايا مع غبار الريف، والرابض في الأماسي على كيمان السباخ، والساري في كل وقت مع نسائم الغيطان المونعة وسمائها المنفتحة، وبعد أن ارتحل إلى مدينة القاهرة وجاس في شوارعها وحواريها، وألف أحياء وسط البلد وصخبها ومقاهيها، وبعد أن اكتوى بوجع الذكريات الوافدة في هدأة الليل جالبة الأحباب الموتى وكأنهم لم يغادروا الحياة، وبعد أن جرب لقاءات البشر العابرين وهم يتركون بصماتهم في عمق الروح، بعد أن عاش وجرب هذا كله قرر أن قضيته هي مساءلة ذلك الوجود الإنساني العابر، وقرر أن يهدي قصصه إلى: «العابرين / الذين/ يتذكرون



مع وردة الصبح/ أنهم ليسوا عابرين».

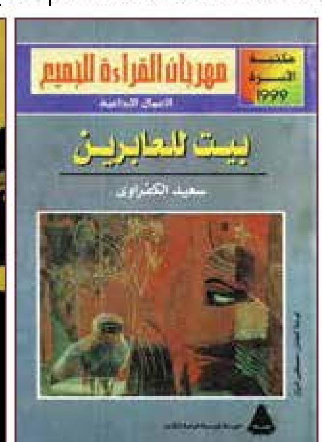
الإشارة إلى مجموعة الكاتب «بيت للعابرين» (١٩٩٣) والأبيات من قصيدة للشاعر المغربي محمد بنيس.

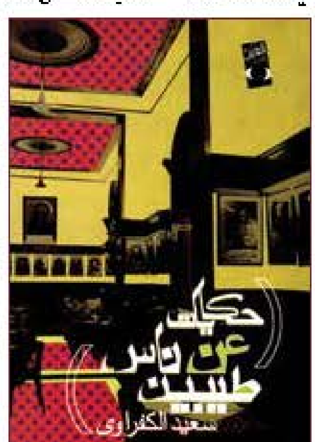
هو أول هؤلاء الذين يروي حكاياتهم التي تتداخل مع حكايته الذاتية في متواليات سردية منفصلة بعالمها الخاص في كل نص، ومتصلة كذلك في سياق قصصي ممتد، تمثل كل وحدة من وحداته – على تنوعها – دورة من دورات الميلاد والموت، يتصل أولها بآخرها، فالموت لدى سعيد الكفراوي هو وجه من وجوه الحياة وليس نهاية لها، وكذلك فإن الحلمي واللا واقعي والسحري تجليات للذات الساردة التي ترى العالم بعين ثالثة، عين الكتابة، فتتيح «رؤية ما لا يُرى» بتعبير الجرجاني، حيث يرحل الكاتب بحثاً عن وطن رمزي تكون فيه الكتابة جذباً وانجذاباً، مثلما تكون فيه القراءة جذباً وانجذاباً. أما موضوع البحث فهو حرية الرؤية، وحرية التجريب للعثور على أدوات قادرة على التعبير عن هذه الرؤية.

اللغة من أهم أدوات الكاتب، وهي أكبر من كونها أداة تواصل فحسب، إنها «مسكن الكائن» بتعبير هيدجر، مسكن حر يتميز بالتجدد الدائم، سكنته سلالات من نصوص لا نهائية لاتزال حية في الذاكرة، يستدعيها كل ساكن/ كاتب قديم أو جديد حيث يكون مندرجاً في لحظة تاريخية يعيشها، فيما هو حامل لطقوس المكان وآثار السلالة وتراثها، يرى بعين الكتابة أن العالم الذي يدخلنا من خلال حواسنا لا يمكن أن نفهمه إلا من خلال اللغة. فباللغة نتواصل ونعشق ونتعبد، وبها ينتظم المجتمع ويعبر الفرد عن علاقته بمن حوله وما حوله وبالكون كله، وباللغة أيضاً تنهض حضارات أو تأفل وتموت. أما الدخول في حالة أدبية خالصة، فيحتاج إلى قبول أن هذه اللغة نفسها في حالة تغير مستمر، وأنها شخصية ومتلونة بغير نهاية، ومفتوحة على التأويل بغير حدود.

اللغة السردية لدى سعيد الكفراوي، متعددة المستويات في النص الواحد، حيث يبدو الكاتب منتبهاً أو مدفوعاً بحكم الطاقة اللغوية المختزنة إلى استخلاص الشعري من رحم السردي، ففي قصة «سيدة على الدرج» (مجموعة «بيت للعابرين» ١٩٩٣) يتحول السرد من وصف لقاء عابر على سلم البناية بين الراوي وجارته الأرملة الشابة إلى أفق شعري مفاجئ، حين يبدأ الراوي في الإنصات إلى صوت الغريزة المتوهجة في دعوة المرأة الوحيدة، وكأنها صوت البحر، فتنساب اللغة المجازية الموحية «علا صخب الماء، ونفذ إلى حبة القلب. كأنما الريح تشتهي لحس الصخور. كأنما السمك يخاف انقضاض الطائر الصياد».

وفي موضع آخر من النص يقول: «هبط الدرج على صوت موسيقا تأتي من إحدى الشقق (كأنه موتسارت، الطفل الإلهي يدور بالمعنى المكتمل عن النور، وعن مبيت الروح في باحة منزل الريح)». وفي قصة أخرى يغلفها جو الحلم يقول: «بدأت بفتح الأبواب باباً بعد باب باحثاً عن مصدر الغناء، عن صوت السيدة، وكنت أسير عبر الممرات المضاءة كأنني



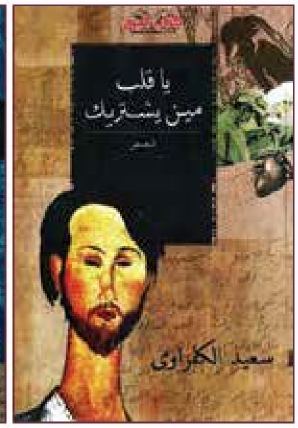


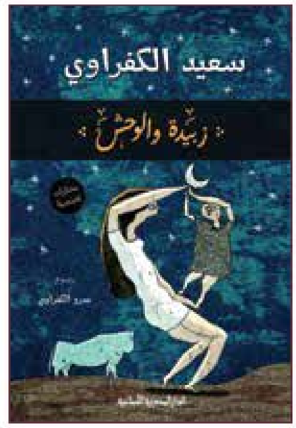
من مؤلفاته

خصوصية في الاشتغال على تأمل الذات وعمقها الإنساني بما لا ينفصل عن أسرار الوجود

يكثف الحكائي للحالة الإنسانية المعيشة والمتخيلة والرمزية والمتمردة على القص التقليدي

اللغة من أهم أدواته كونها أداة تواصل متعددة المستويات من خلال الولوج في حالة أدبية خالصة





أخرج من بطون المتون القديمة المسطرة ببهجة الكلمات، والمصورة بالصور الملونة، والمشغولة بأنسجة الحرير الهندي والصيني». (قصة «رفة جفن» – مجموعة «دوائر من حنين» – ١٩٩٧)، كذلك نجد مفردات الواقع المألوفة تتحول إلى صورة شعرية صافية مثلما نجد في قصة «التوت البري»، يقول الراوي: «قبل أن تدك الأرض بدنك يبرز فرع أمك التوتة، فيلقفك، فتتعلق متأرجحاً بين الحياة والحياة». (المجموعة السابقة)

وقد يتحول مشهد بسيط مثل لقاء ورؤية لصورة زفاف معلقة على الجدار إلى صورة شعرية مركبة تتراسل مع الفن التشكيلي، من حيث توزيع الأشكال في فضاء اللوحة ودرجات الألوان والضوء: «ورأيتها تقف تحت الصورة كمهرة برية، تعدو في اللون ناحية البراح.. رأيت في عينيها شرارات النار، تبدو في الصورة وقد عادت صبية متوجة بالطرحة وصولجان الورد، وكأنها العروس الخالدة في يوم عرسها الأول. تقف في الصورة بامتلاء كأنه العشق».

كذلك لا يمكن للقارئ أن يغفل تداخل هذا المستوى الشعري، مع نبع آخر يتدفق بغزارة من العامية المصرية المعبرة عن الوجدان الجمعي، فالنصوص عامرة بموروثات اللسان من حكم وأمثال وتشبيهات وصياغات قارة في وعي الجماعة، والمدهش أنها لا تتنافر مع المستوى الشعري الفصيح أو حتى السرد النثري المحايد في النص نفسه، بل تتناغم المستويات في السياق القصصي، وكأنما الرؤية المتفردة تحرق الحجب المعلقة بين اللغة واللغة.

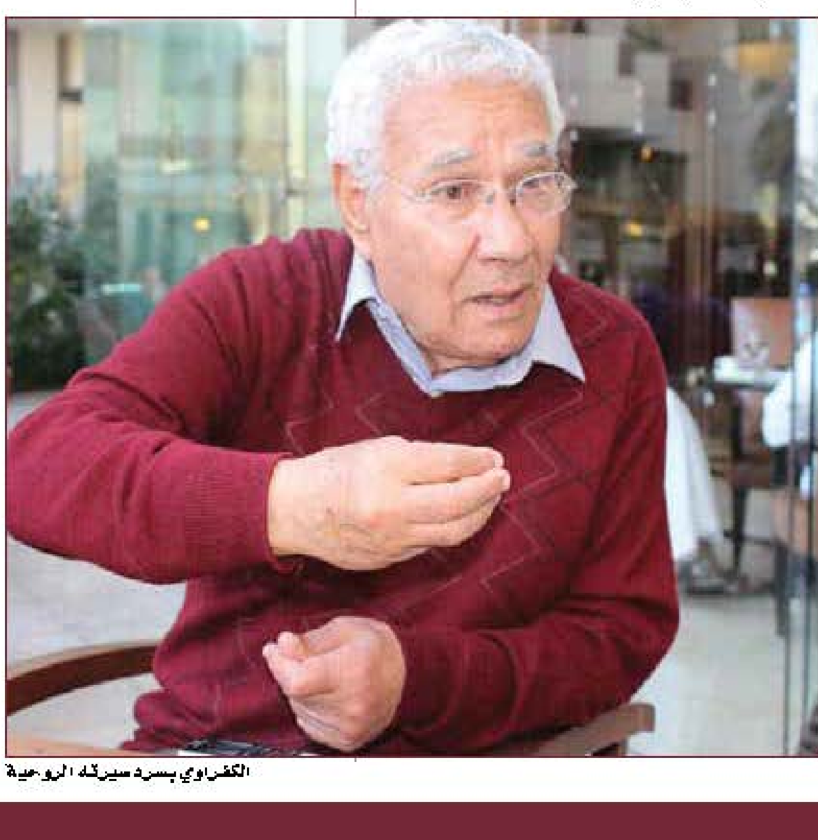
القرية في قصص الكفراوي تبدو مجازاً لزمن ملحمي غائر بعيد الأصول، يستدعيه الراوي بعين عبد المولى، الطفل الذي كأنه هو، وهو أيضاً قناع الكاتب الذي يعاود الظهور في عدد من النصوص، محملاً بعواصف الحنين الممتد إلى زمن النضج والكهولة، وذلك مقابل زمن المدينة الخشن في الحاضر، بما يشتمل عليه من عنف وخوف وقسوة وتمزق واغتراب.

وفي كلتا الحالتين يسرد الكفراوي سيرته الروحية، وسيرة الوطن في ثنايا سير إنسانية مختلفة ومتعددة. في كتابه «حكايات عن ناس طيبين» (٢٠١٦) يروي الكاتب لمحات شخصية ترسم بالكلمات صوراً موحية تجمع بين نجيب محفوظ، ويحيى حقي، وأم كلثوم، وبيرم التونسي، وزكريا أحمد، وعدلي رزق الله، وحلمي التوني، وعبدالهادي الجزار، مروراً بالخالة خضرة والجد سلامة والجدة هانم وغيرهم، هي صور/حكايات فاتنة في سياقها التسجيلي والتخييلي معاً، لأنها تلتقط جوهر الشخصية من خلال عين الرائي التي ترى ما لا يُرى.

بينما يتمكن الكفراوي في نصوص أخرى بموهبته الخاصة كحكَّاء قدير من تقطير سمات مصرية وكونية، من خلال نسيج سردي يتناغم فيه الواقعي وما فوق الواقع، كما يتناغم البشري مع كائنات أخرى تتدفق من


بيرم التونسي

نصوصه غنية وعامرة بموروثات اللسان من حكم وأمثال وتشبيهات وصياغات جمعية


الكفراوي يسرد سيرته الروحية

تنبع بلا قرار وتتفجر بتفاصيل صغيرة دقيقة خلابة، صانعة مزيجاً متجانساً من وحدة الوجود الجامعة بين الإنسان والحيوان والنبات، رابطة بين هذه العناصر المتباينة في تجانس يبدو تلقائيا ونابعاً من روح المكان.


من مشاركاته في معرض القاهرة للكتاب

في نص بعنوان «يوم بسبعين سنة» (مجموعة «البغدادية» – ٢٠٠٤) يقول الراوي: «للمصريين وطن، نصفه من حقيقة، ونصفه من خيال. اعتصر دماغك بدلاً من السنة ألف، فلسوف تستدعي من تواتر الحكايات ما يحفظ للآدمي ذاكرته.. تسمع حكايات المربوطين بسحر أهل الأرض السفلية الذين ينقلون الحيط على الحيط، ويكتبون العمل عل ظهر القراميط ويطلقونها في الماء الجاري. ويشبشبون للقمر.. أو تلبد تحت ضرع بهيمة يتفزر باللبن، تدور على نفسها، جاحظة العينين، وقد لونتها حمرة ألم الولادة، وقد أطل خطم وليدها منزلقاً من الظلام إلى النور، وأنت تجذب الرأس، ومقدمة القدمين.. وأنت تعوم في ماء الميلاد، ينشق صدرك بالفرح وأنت تستقبل بركة حلول الروح على الأرض، سواء كانت عيالاً أم عجولاً».

الذات المتأملة حكمة الحياة ترى أن «الحكي شفاء للروح» فيما تخاطب نفسها والقارئ في الوقت نفسه في نوع من المناجاة الشجية، تقول: «عندما تمتلئ روحك بكل هذا التراث القديم، سوف تنتبه فجأة، أن هذا الجنس من البشر، والذي أطلقوا عليه اسم المصريين – وبالرغم من كل ما جرى له –لايزال يمتلك وطناً من الحكمة، يعج بالرموز، والسحر، وجمال الصدق، ومعرفة الغيب، والنوايا الطيبة، ومازال يمارس هوايته في تسخير الزمن، وانه ويا للعجب! مازال مفتوناً بتوالي دورة الميلاد والموت. فقط تكة صغيرة وتعود الأحوال إلى ما كانت عليه».

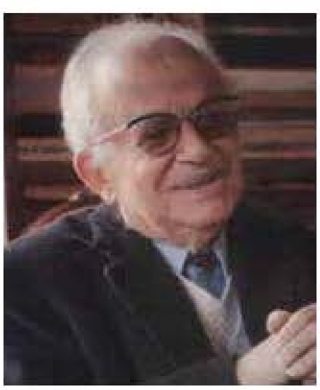
في مختاراته القصصية بعنوان «شفق ورجل عجوز وصبي» (٢٠٠٨) يجمع الكاتب أربعة وثلاثين نصا منتقاة من مجمل أعماله المنشورة. هذا الكتاب يمثل في تصوري درة تاج مملكة الحكايا التي يتربع الكفراوي على عرشها. ويستطيع القارئ أن يلمح بسهولة أن تبويب الكتاب لا يتبع السياق الزمني الذي نشرت فيه القصص، وكأنه أراد أن يقدم فيه بانوراما سردية تحيل إلى ذُرا متعددة في إنتاجه القصصي. فهنا يجد القارئ جماع الرؤية وتفانين البناء واللغة الساحرة المسحورة، كما يجد نصوصاً تتميز بطابعها التجريبي الواضح مثل «زبيدة والوحش»، و«سدرة المنتهى»، وذلك إلى جانب نصوص يمتزج فيها الواقعي بالفانتازي مثل «تلة الغجر».

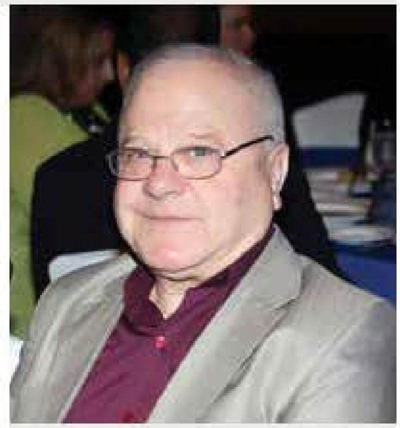
منذ عتبة النص الأولى المتمثلة في العنوان – «زبيدة والوحش»– يضعنا الكاتب أمام توقع رابطة ما بين الاسم المؤنث زبيدة والكائن الذي يطلق عليه صفة الوحش. غير أن العنوان الفرعي «رؤية في نصين» يفتح أفق التوقع على غير المألوف. في النص الأول تمتزج الحكاية الواصفة لطقس ريفي معروف هو تخصيب «الفحل الطلوقة» لبقرة بذلك الحضور الأنثوي البالغ للعمة زبيدة، فيما يتلقى الصبي الراوي عبد المولى – قناع الكاتب– المشهد كأنه في حلم واقعي أو واقع حلمي تتفتح خلاله براعم الغريزة التي تأخذه «للتخوم البعيدة، تخوم عشق الحياة والموت».

أما النص الثاني فيقوم على التداعي الحر، الذي يرسم فضاء شاسعا يجذب إليه نصوصاً من متون الأهرام وكتاب الموتى الفرعوني، كما يجذب الدراويش في حلقات الذكر، وناس السكك والعشاق، وطقوس الخصوبة المخضّبة بعشق الحياة والموت.

لقد أدرك سعيد الكفراوي أنه لا بد أن يترك عينيه ترحلان في البلاد، وفي حكايا العباد، وفي الكون منقادتين بعينه الثالثة، عين الكتابة... فكتب وأمتعنا.

مفتون بفعل الكتابة الذي يستولد الأفكار من الصور المقيمة في الذاكرة


يحيى حقي



نبيل سليمان

لترسيخ حضورها التاريخي والجغرافي والثقافي

أطلس الرواية العربية

بات ضرورة ملحة

افتتح فرانكو موريتي عام (١٩٨٣) طريقه إلى النقد والأكاديمية بكتابه (علامات أخذت على أنها أعاجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية) وقد نقل الكتاب إلى العربية ثائر ديب، كالعهد بترجماته المميزة. وفي تقديمه للترجمة عرّف بموريتي الإيطالي الأصل والأكاديمي الإنجليزي، على أنه ذلك الطائر النادر وربما الفريد، مؤسس ومدير مركز دراسات الرواية في جامعة ستانفورد، والذي يتركز اهتمامه في أدب القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وفي تاريخ القراءة والجغرافيا الثقافية ونظرية السرد... ولموريتي موسوعته عن الرواية التي صدرت في إيطاليا في خمسة مجلدات، وصدرت عن جامعة برينستون في مجلدين، يبحث أولهما في (الرواية: التاريخ، الجغرافيا، الثقافة).

يلاحظ فيما تقدم حضور الجغرافيا، وهو ما سيتتوج في كتاب موريتي: (أطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠-١٩٠٠)، وفيه يعيد ابتكار حقل الجغرافيا الأدبية، ويكشف عن دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي. ويذكر المترجم أيضاً في مقدمته أن في هذا الأطلس مئة خريطة، درس موريتي من خلالها الجغرافيا في الأدب، أي داخل النص، مثل باريس في روايات بلزاك ولندن في روايات ديكنز، كما درس الأدب في الجغرافيا الفعلية مثل طرق انتشار دون كيخوته أو آل بودنبروك.

هنا يمكن للمرء أن يدفع السؤال أولاً إلى عناية النقد الأدبي العربي بالمكان الروائي، أو بالفضاء الروائي كما يؤثر بعضهم القول، أي بالجغرافيا الروائية، أو الجغرافيا في النص، أو جغرافيا النص. وقد أنجز النقد الأدبي العربي قدراً أو آخر من ذلك، سواء في الروايات التي تتعلق بمدينة واحدة، أم بأكثر من مدينة في دولة واحدة، أم بريف، أم بريف ومدينة في دولة واحدة أيضاً، أم بأكثر من دولة.

هنا تعجل الإشارة إلى ما حظيت به القاهرة في روايات نجيب محفوظ من دراسات. ولعله من اليسير بمكان أن يرسم بعض تلك الدراسات أطلس خاصاً بقاهرة نجيب محفوظ. وأحسب الأمر كذلك للقاهرة في روايات جمال الغيطاني. وهنا أشير بخاصة إلى روايته (خطط الغيطاني) التي تنادي الجغرافيا من عنوانها إلى بنيانها. ومن أجل نكهة مختلفة، أشير إلى القاهرة في روايات غالب هلسا، وهو الأردني الذي عاش فيها شطراً من شبابه. كما أسارع إلى الإشارة إلى بغداد في رواية غالب هلسا (ثلاثة وجوه لبغداد) وقبل أن نغادر القاهرة، يبدو أن إنجاز أطلس للروايات التي جعلتها فضاءً لها، أمر ممكن جداً وواعد جداً. أما بغداد، فيلوح لها أطلس من روايات غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي وفؤاد الركابي وفاضل العزاوي على سبيل المثال. ومن أجل نكهة مختلفة أشير إلى بغداد في سرديات جبرا إبراهيم جبرا الروائية والسيرية، وهو الفلسطيني الذي عاش فيها أغلب عمره.

> **نجيب محفوظ وهلسا والغيطاني وسلطان القاسمي وجبرا والمنيف والقصيبي كتبوا جغرافيا روائية بزمانها ومكانها**

في خزانة الرواية العربية التي بلغت ما بلغت خلال العقود الخمسة الأخيرة، يلوّح منها ما يلوّح لأطلس من الروايات التي تبأّرت في دمشق أو بيروت أو الجزائر أو تونس أو الدار البيضاء. وتكبر التلويحة، بقدر ما يكبر حضور الجغرافيا كفاعل روائي في روايات المنفى، حيث

تترامى وتشتبك وتغتني الخريطة بين بلد المنفيّ وبلد المنفى. وهنا يتقاطع القول بأشكال شتى ودرجات متفاوتة مع روايات التهجير والنزوح، مما أخذ يكثر بالاطّراد مع الزلازل العربية التي انفجرت عام (٢٠١١)، فإذا بنا أمام (تغريبة) سورية وأخرى عراقية وثالثة ليبية و.. والأطلس الروائي المحلوم به يفرد خرائطه في بلدان الزلازل وفي المنافي – المهاجر، كما يفردها لما سماه جورج طرابيشي بالرواية الحضارية، أي الرواية التي تتبأر في فضاء الآخر الذي ظل يتمركز طويلاً في باريس ولندن، قبل أن ينداح إلى ما كان يعرف بأوروبا الشرقية (روايات عديدة لحنا مينه وذو النون أيوب، مثلاً) أو إلى أمريكا أو إلى شرق آسيا.

لحلم أطلس الروائي أنادي منذ فجر الرواية العربية، هذه الرواية التي تموجت في خريطتها رسوم مدائن حلب وإستانبول وبغداد وصولاً إلى مومباي. إنها رواية (دُرّ الصَّدف في غرائب الصُّدف) لفرنسيس المراش. كما أنادي رواية (الشيخ الأبيض) للدكتور سلطان القاسمي، التي طوفتْ خريطتها في البحر والبر، من أمريكا إلى جزيرة خرك إلى قلعة مرباط إلى عدن وظفار. وعبر كل ذلك تكون الجغرافيا الروائية تاريخاً أيضاً، كما تكون سيرة فردية أو سيرة شعب. فالمكان الروائي لا يكون إلا بزمانه، كما لا يكون زمانه إلا بمكانه. والتحية لباختين وللزمكانية، هنا كما في أي حديث عن الأطلس الروائي الذي سيزدان بما سميته (كنائية المدينة الروائية)، حيث تشتغل (استراتيجية اللا تعيين)، أي حيث تبدع الرواية مدينتها – مدنها – فضاءها، كما فعل غازي القصيبي في روايته (العصفورية)، فمارت خريطة الرواية بعريستان (٤٨) وعريستان (٤٩) وعريستان (٥٠) وعريستان (٦٠) وخليج عريستان.

وهنا تترك الخريطة للمتلقي أن يعيد رسمها، وإذا بالاسم الجغرافي يتفجر أسماء، أي يتفجر بلداناً ومدائن وبشراً وتاريخاً. ومن الروايات الرائدة في تشغيل استراتيجية اللا تعيين رواية مؤنس الرزاز (متاهة الأعراب في ناطحات السحاب) والتي ستسمّي أمريكا أيضاً، ولكن تدع للمتلقي أن يعيد رسم خريطتها التي تمور بصحراء الظلمات، ومدينة المرايا، والدوالة السرابية، وصحراء السراب. ومن الروايات الرائدة أيضاً خماسية عبدالرحمن منيف (مدن الملح) التي تمور خريطتها بالبحر والصحراء وجبال الصد ووادي العيون ومدينتي حران وموران. وليس للأطلس الروائي أن ينسى رواية أبوبكر العيادي (آخر الرعية) التي وحّدت الفضاء العربي في دولة (عربانيا) وولاياتها العشرين، وكذلك رواية هاني الراهب (رسمت خطاً في الرمال).

بالطبع، من الروايات ما هو ليس برواية المدينة أو المنفى أو اللا تعيين، مما رأينا من تصنيفات، وإن يكن فيه لمحة من هذا أو ذاك، كما هي رواية (الاعتراف) أو رواية (السيف والزهرة) لعلي أبو الريش، إذ حضرت فيهما رأس الخيمة والمعيريض، كما حضرت شمل والغب في الأولى، ودبي والشارقة في الثانية. كذلك هي رواية محمد برادة (موت مختلف)، حيث المغرب (دبدو – الدار البيضاء) وباريس والهند. وفي رواية مريم الغفلي (نداء الأماكن – خزينة) تحضر العين وأبوظبي وبغداد وأفغانستان والصحراء، كما تحضر في رواية تيسير خلف (مذبحة الفلاسفة) تدمر وحمص ودمشق والرها وخناصر والنظيرة (المحمرة) وطيسفون (سليمان باك البغدادية) ودلفوي اليونانية..

من مألوف كتابة الرواية أن يرسم الكاتب خريطة روايته عندما يترامى فضاؤها ويتشظى. وقد عشت ذلك بخاصة عندما كتبت رباعية (مدارات الشرق)، وتلاطمت الخريطة من سوريا النصف الأول من القرن العشرين، إلى بيروت وحيفا والقاهرة وبغداد وباريس ولندن وواشنطن وروما وبرلين. وربما كان الأهم هو تلاطم الخريطة في سوريا نفسها بين حواري دمشق أو حمص أو حلب أو حماة أو السويداء، ومن القامشلي إلى الرقة وعشرات القرى في أرياف الجولان ودرعا واللاذقية وإدلب و.. وقد أبدلت الخريطة بعض الأسماء طلباً للتقية. أما الرواية الأخرى التي فرضت عليّ أن أرسم خريطتها فهي (المسلّة)، لأن أمكنتها تعددت بخاصة على الحدود السورية الإسرائيلية أثناء حرب (١٩٧٣) وما تلاها مما عرف بحرب الاستنزاف، حتى كان اتفاق فصل القوات في صيف (١٩٧٤).

والآن، ماذا لو أن مغامراً منا، حرّضه أطلس فرانكو موريتي، وخرج من الروايات التي أشرت إليها، فقط، بعشرين خريطة، مثلاً، أو بأربعين، لتبدأ مغامرة الأطلس الروائي العربي؟ وهل تكون الدعوة إلى أطلس الرواية العربية صدى تابعاً أم باتت ضرورة للمتلقي والناقد والكاتب، بعدما بلغت الرواية العربية ونقدها ما بلغا؟

الروائيون العرب رسموا أطلس جغرافياً لمدنهم بنكهات مختلفة ومتميزة

الأطلس المحلوم به يفرد خرائطه في بلدان الزلازل والمنافي والمهاجر لروايات تتبأر في فضاء الآخر



١٧٠ شاعراً من مختلف أنحاء العالم أحيوا فعالياته

مهرجان برلين للشعر

نجح في مصالحة الجمهور مع الشعر

ياسين عدنان
تصوير: جيرالد زورنر

ما معنى أن يتكرّس مهرجانٌ شعريٌ باعتباره أكبر محفل شعري في أوروبا؟ مهرجان برلين للشعر هو هذا المحفل الذي صار اليوم أهمّ موعد شعري في العالم. وحينما يحضر المرء إحدى دوراته يدرك سرّ النجاح. «الشارقة الثقافية» تابعت دورته الثامنة عشرة في يونيو الماضي، وتكشف عبر هذا التقرير أسرار ريادة هذا المهرجان الشعري العريق.

حينما تعلم أنّ (١٧٠) شاعراً توزّعوا على أكثر من فضاء ثقافي في برلين على امتداد تسعة أيام من شهر يونيو في برمجة غنية مدروسة، وأن جمهور المهرجان يشتري بطاقات بـ(٦٠) يورو تعطيهم الحق في ولوج كل أنشطة المهرجان، وأنهم يسارعون بكثافة إلى كل الفعاليات تقريباً، وحتى الذين يفضّلون انتقاء أمسيات أو ندوات بعينها سيكون عليهم دفع ما بين (٦ و١٥) يورو لحضور النشاط الواحد، حينها قد تستكثر على الشعر كل هذا الرواج. ذاك أن نجاحاً مماثلاً للقصيدة في زمن الميديا والإنترنت والفنون المعاصرة لا يمكن تخيّله اليوم إلا في موعد مثل مهرجان برلين... فما هي الوصفة إذاً؟

الحقيقة أن مقاربة مهرجان برلين مدروسةٌ بدقة ونجاعة، وهي تعرف كيف تعيد للشعر ألقه المفقود وللشعراء جمهورهم الهارب. ولعل أول المطلوب هو ربط الشعر بقضايا المجتمع وانشغالات الأمّة. لذلك مثلاً حينما وصلتني دعوة مهرجان برلين هذا العام تصوّرتُ أنني مدعوٌ لمؤتمر فكري ذي طبيعة سياسية: ذاك أنّ «أوروبا في كلمة» كان هو العنوان. فيما واصلت أرضية المهرجان شرح الفكرة وتفصيل الموضوع: «ماذا عن أوروبا؟ ما الدور الذي يمكن أن تلعبه أوروبا في حياة مواطنيها وجيرانها؟ ما هي الأبعاد التي تأخذها فكرة أوروبا الموحّدة خارج المدار الأوروبي؟ كيف يتصوّر الجيران أوروبا كاتحاد؟ وكيف يتفاعلون اليوم مع هذه اليوتوبيا وهي على وشك الانهيار؟»

الدعوات تصل الشعراء مبكّراً، شهوراً قبل الموعد، هكذا يجدون أمامهم الوقت الكافي للاشتغال على نصوص خاصة بالمهرجان. وهكذا وجد ضيوف هذه الدورة من الشعراء العرب – عباس بيضون (لبنان)، وجرجس شكري (مصر)، وربيعة جلطي (الجزائر)، وغياث المدهون (فلسطين)، وأيمن حسن (تونس)، ومحمد علاء الدين عبد المولى (سوريا) وكاتب هذه السطور من المغرب– أنفسهم ضمن باقة شعراء من ٢٢ دولة من جيران الاتحاد الأوروبي في محاولة لاجتراح جواب شعري عن أسئلة حيّرت السياسيّين. كان على كل شاعر من قائمة الاثنين وعشرين مشاركاً أن يقترح جوابه الشعري الخاص ذاك المساء، ومن خلال القصيدة. أمّا الجمهور الذي حضر بكثافة إلى مسرح أكاديمية الفنون، فقد كان متحمساً لاكتشاف نظرة الجيران في جنوب المتوسط أو في البلدان الإسكندنافية أو في أقصى الشرق، إلى أوروبا وإلى اتحادها المُعرّض للتصدّع



لقطات من الأماسي الشعرية

ولأنّ الشاعر لا يُقيم أبداً داخل القصيدة، فبعض الندوات تستدرج الشعراء للحوار السياسي المباشر أيضاً. هكذا وجدتُ نفسي مشاركاً في نقاش سياسي إلى جانب السوري الفلسطيني غياث المدهون، وماثيو سويني من إيرلندا، ونيكوليتا أندوفا من مقدونيا، ولِرينا تسيليك من أوكرانيا، والألماني أندري هاتين دائماً حول أوروبا والانهيار المحتمل للاتحاد الأوروبي، في ظل سيادة الخطابات الشعبوية والفكر الوطني المنغلق، حيث قدّم كل شاعر تصوّره للمستقبل: مستقبل أوروبا ومستقبل العالم.

ويتواصل إنزال الشعر من برجه العاجي في برلين عبر أكثر من تظاهرة، كـ«استوديو أوروبا» الذي يفتح الشعراء على بث قصائدهم تباعاً، وكأنّها قصاصات خبرية تُقدَّم ضمن نشرة «متخيّلة» للأخبار. أيضاً هناك أمسية «الشعر المحكي» التي شاركت فيها نخبة من فرسان شعر «السلام» الشبابي في أوروبا. ولأنّ الأغاني شقائق القصائد، فمهرجان برلين لا يستصغر كُتّاب الأغاني ولا يعتبرهم شعراء من الدرجة الثانية، بل يحتفي بهم ويخصّص لهم أمسيات خاصة، من بينها أمسية عرفت مشاركة نجوم كُتّاب كلمات الأغاني السياسية في أوروبا، مثل الشاعرة والمغنية البرلينية الشهيرة دوتا المعروفة بأغانيها الثورية التوّاقة للتغيير، والمغني والشاعر الهنغاري زولتان بيك الذي تبدو قصائده ظاهرياً غنائيات ذاتية شفيفة، فيما هي محمّلة بالرسائل السياسية الغاضبة، إضافة الى الشاعر والمغني البريطاني الشهير ويل فُرلي. أيضاً كانت هناك تظاهرة أخرى جاءت على شكل لقاء ما بين الشعر والموسيقا والرقص المعاصر تحت عنوان (أبعاد الشعر الثلاثة)، قدّمت خلالها مجموعة من الموسيقيين والراقصين ثلاثة عروض فنية أنجزوها انطلاقاً من مختارات شعرية انتقوها من مختلف اللغات والجغرافيات، وبدؤوا الاشتغال عليها في إطار مشروع ضخم تشرف عليه أكاديمية الفنون ببرلين، سيتواصل خلال موسمي (٢٠١٧ و٢٠١٨) بهدف تحضير (١٣) إنتاجاً فنيّاً ينطلق من الشعر ويشتغل عليه. وتتراوح هذه الإنتاجات ما بين المسرح والأوبرا والعروض التعبيرية والكوريغرافية.

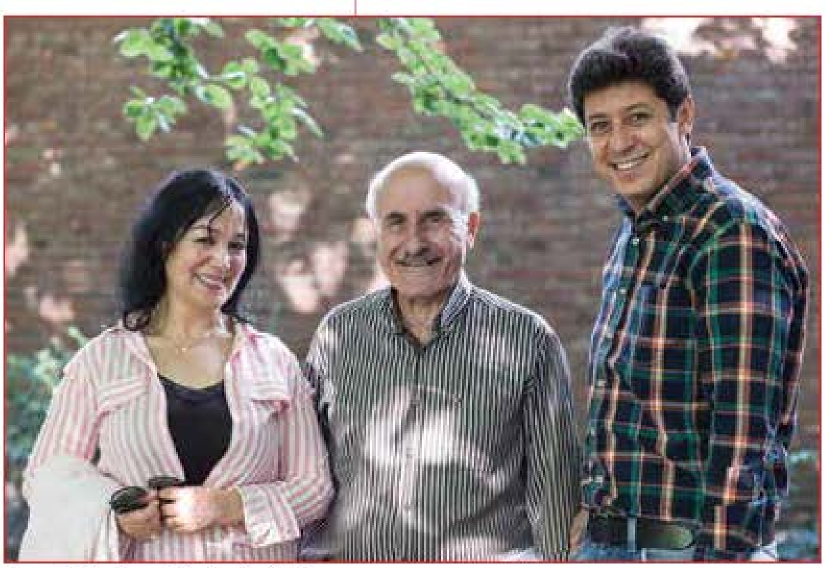
وإلى جانب الموسيقا والمسرح اللذين أجادا احتضان الشعر في برلين، حضرت السينما أيضاً باعتبارها فناً قادراً على الاحتفاء بالقصيدة بطريقتها الخاصة. هكذا قدّم نادي الفيلم الشعري في إطار المهرجان عدداً من العروض لأفضل الأفلام القصيرة، التي أُنتِجت مؤخّراً انطلاقاً من الشعر أو استلهاماً لقصائد مشهورة، أو حول حيوات ومسارات شعراء راحلين أو معاصرين.

ولأن القصيدة تظل في بحث متواصل عن قارئ ومستمع، عرف مهرجان برلين كيف يبلور أكثر من برنامج تفاعلي لاستقطاب الجمهور وأيضاً لإشراكه: فقد اعتاد مهرجان برلين، أن يُفرِد أمسية خاصة في كل دورة لشاعر كبير يعطيه «كارت بلانش» تسمح له باستدعاء من يريد من الشعراء. هكذا اختار ضيف هذه الدورة الشاعر الألماني أندرياس ألتمان، أن يقدّم باقة من أهم شعراء جيله من مواليد الخمسينيات والستينيات. وتأتي هذه الأمسية على شكل «عكاظ» شعري يتحوّل فيه الجمهور إلى «نابغة ذبياني». فعن طريق التصويت، يختار الجمهور الشاعر الأفضل، الذي يكافأ في نهاية الأمسية بمنحوتة فنية رفيعة من إنجاز الفنان ديرك موتسكوس إضافة إلى ألفي يورو.

لكنّ أكثر البرامج إشراكاً للجمهور في مهرجان برلين، هي الورشات العامة المفتوحة أمام التلاميذ والشباب والمدرّسين.

> اشتغل وفق رؤية واضحة وبرمجة دقيقة لإعلاء دور الشعراء والترويج لهم

> إشراك الجمهور في فعاليات المهرجان مادياً وتفاعلاً وتأثيراً



الزميل ياسين عدنان مع ضيوف المهرجان



د. عبدالعزيز المقالح

رحل مبكراً بعد أن قدم تجربته الشعرية المضيئة

صلاح عبدالصبور

والكتابة على وجه الريح

خمسون عاماً فقط هي كل الزمن الذي عاشه الشاعر الكبير صلاح عبدالصبور في هذه الدنيا الفانية، لكنه استطاع في هذا الوقت القصير بكل المقاييس أن يقدم لعصره وللأجيال تجربة شعرية ونقدية وفكرية، ستبقى خالدة ومضيئة ما بقي الإنسان وبقي شغفه إلى الفكر والإبداع. وإذا كان قد أختار لواحد من أهم كتبه عنواناً متشائماً هو «الكتابة على وجه الريح»، فإن ما خلّفه من أعمال إبداعية وثقافية تتناقض مع ذلك العنوان المتشائم، فقد أكدت ولاتزال تؤكد أنها ثابتة ومكتوبة في صميم الحياة وقادرة على إثراء الوجدان العربي، وإغناء المكتبات بخلاصات راقية من الفكر والفن تتحدى الموت والزمن، وتعبر عصرها بجدارة إلى عصور أخرى قادمة. وكنت بعد رحيل هذا الشاعر الكبير قد تناولت كتابه الآخر «حتى نقهر الموت»، وهو عنوان متفائل على العكس من سابقه، وفيه يثبت قدرة الإنسان بطاقاته الإبداعية الخلاّقة، أن يقاوم الموت والنسيان بما يسجله من مواقف وما يتركه من إنجاز متميز وخالد.

عرفتُ صلاح عن قرب ولأكثر من خمسة عشر عاماً، كان خلالها الصديق والأستاذ والنموذج الإنساني، الذي يتطابق فكره مع سلوكه ومواقفه والتزامه بالقيم الكبيرة، تلك التي تعلو على الصغائر وتجعل من الإنسان إنساناً يحنو، ويعطف، ويسمو عن المهاترات والخلافات، ويقاوم «الشلليات» التي كان يرى (وهو على حق) أنها أفسدت الحياة الأدبية والسياسية، وفتحت الباب واسعاً للمحتالين واللصوص وفاقدي الموهبة، وكنت قد قرأت أعماله الشعرية الأولى وبعض كتبه النثرية، وزادتني المعرفة به حرصاً على متابعة كل ما يصدره من كتب، وما يبدعه في عالم المسرح الشعري من أعمال، هي بشهادة كل النقاد المحترمين أفضل ما تمت كتابته في مجال المسرح الشعري على المستويين الفني والموضوعي، وقد بقيت على صلة دائمة بمسرحه الشعري، وقبل كتابة هذه التأملات كنت مغموراً بالقراءة في مسرحيتيه القصيرتين «مسافر ليل»، و«الأميرة تنتظر»، ويدهشني فيهما تماهي البساطة بالرمز مع حضور الشعر.

> مثّل النموذج الأدبي الإنساني بتطابق فكره مع سلوكه ومواقفه والتزامه بالقيم

كتب عدد من الشعراء البارزين عن تجربتهم الشعرية، وأزعم أن كتاب «حياتي في الشعر» لصلاح عبدالصبور، كان أهمها وأن النقاد لم يتوقفوا عند تجربة واحدة من تلك التجارب، كما توقفوا عند تجربة صلاح، ليس لأنها غير مثقلة بحكاياته الشخصية وبأطراف من سيرته الذاتية، أو لأنه أوقفها على حكاية الشعر، وما يتعرض له من تطور في الشكل وتغير في اللغة والمضامين فحسب، وإنما لتجلية في هذا الكتاب ناقداً بارعاً على معرفة واسعة بالثقافتين العربية والأجنبية، ولأنه تناول فيه من القضايا التي تهم الفن والإبداع أبعاداً لم تكن موضع اهتمام النقاد والشعراء حتى ذلك الحين، كما عبر

> سما على المهاترات والخلافات ومقت «الشللية» لأنها تفسد الحياة الأدبية والسياسية

فيه بوضوح عن القلق الروحي، الذي يعانيه الشاعر الحديث والوضع المأساوي الناتج عن هشاشة الوجود وتساقط الأشياء. وقد لاحظت – ومنذ وقت ليس بالقصير – اهتمام الشعراء الشبان في الوطن العربي بكتاب «حياتي في الشعر»، والنظر إليه بوصفه مدخلاً للوعي الشامل بالتجربة الشعرية.

يتميز الشعراء الكبار – وصلاح عبدالصبور واحد منهم – بأن لكل واحد منهم قاموسه اللغوي الخاص، والأسلوب الذي لا يكرر فيه الشاعر نفسه، أو يكرر غيره. ومنذ بداياته الأولى وقبل أن يحتل مكانته البارزة في حركة الشعر العربي الحديث، كان صلاح قد أدرك هذا المفهوم وحرص على أن يكون له صوته الهادئ المتميز، الذي يختلف كل الاختلاف عن بقية أصوات جيله، بمن فيهم معاصره ورفيق دربه الشعري أحمد عبدالمعطي حجازي، فقد كانا يتنافسان ويتسابقان، في حين كان لكل واحد منهما ميدانه وأسلوبه وصوته الخاص، وكانت البساطة السمة التي حافظ عليها صلاح، وابتعد بها ومعها عن اللغة المجلجلة الصاخبة ، وكانت قصائده لذلك أقرب ما تكون إلى الهمس الدافئ الحنون، وزاد من هذا المستوى اللغوي الهامس اقتراب الشاعر، أو بالأحرى اهتمامه بمفردات الحياة اليومية، كما في هذا المجتزأ من نص طويل:

يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت،
ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة
أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر، في جيبي قروش
شربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعةً، أو ساعتين
قل عشرةً، أو عشرتين

(ديوان صلاح عبدالصبور، دار العودة صـ٣٦)

لم يكن من السهل على التيارات الكلاسيكية المحافظة، أن تتقبل شعراً في هذا المستوى من التخفف المتنوع من حمولات القصيدة الكلاسيكية وموضوعاتها الرصينة ولغتها الجزلة. لذلك فقد تعرّض هذا النص وأمثاله لحملات نقدية عنيفة، وصل بعضها إلى حد السخرية بشاعر يتحدث عن شربه للشاي ورتق نعله. وفي المقابل فقد كان هذا النص وغيره من النصوص، التي تتحدث ببساطة عن الحياة اليومية، وتعبر بوضوح عن آلام وآمال الناس البسطاء الذين يشربون الشاي في الطريق العام ويأكلون خبزهم بعرق جبينهم، كانت محل إعجاب وترحيب وفاتحة ريادية لتجربة شعرية فريدة في مقوماتها وخصوصيتها لا تمت بصلة إلى المد الكلاسيكي الطاغي، أو إلى البدايات الرومانسية بنزعتها الروحية والجمالية، بل كانت خطوة تأسيسية لحركة شعرية جديدة شملت الوطن العربي، ونجحت في أن تحقق انتصاراً غير متوقع للشعر على صعيد اللغة والإيقاع والتعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

كان صلاح، يدرك أن عمره سيكون قصيراً، فاغتنم كل دقيقة من ذلك العمر في القراءة والكتابة، وتمكن بتنظيم وقته من إنجاز هذا الكم من الأعمال والكتب النثرية، التي تركت أعمق الأثر في ثقافة الأجيال الجديدة، ومن أهمها: وتبقى الكلمة، أصوات العصر، حياتي في الشعر، رحلة على الورق، ماذا يبقى منهم للتاريخ، رحلة الضمير المصري، حتى نقهر الموت، كتابة في وجه الريح.

ومن الإشارات الدالة على إحساسه بأن رحلته في هذه الدنيا لن تطول؛ ما كتبه في دراسة له عن واحد من أهم الشعراء العالميين القريبين إلى نفسه وهو «ت. س. إليوت» في ثنايا حديثه عن الكاتبة «أميلي هيل» التي أحبت إليوت، واحتفظت له بمجموعة من الرسائل بلغت ألف رسالة، فأوصت بأن لا يتم نشرها إلاّ بعد خمسين سنة من وفاتها. وقد توفيت في عام (١٩٦٩)، وكان تعليق صلاح على الوصية «فلننتظر حتى العام العشرين من القرن الواحد والعشرين لنقرأ هذه الرسائل، لا نحن بل أبناؤنا».

إبداعه في المسرح الشعري لا يضاهيه ما كتب حتى الآن على المستويين الفني والموضوعي

تناول أبعاداً تعبر عن القلق الروحي الذي يعانيه الشاعر الحديث

حققت منجزها الأدبي والإنساني

حيـاة شـرارة

أثرت المشهد الثقافي العراقي ترجمة وإبداعاً


خضير الزيدي

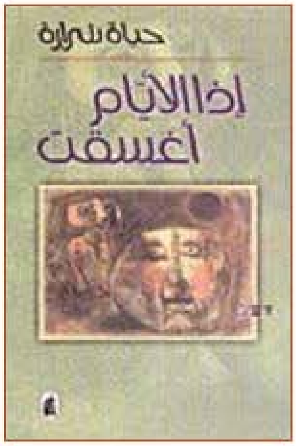
شهدت الثقافة العراقية ولادة أسماء نسوية مهمة وفاعلة تركت أثراً في مشهد المنجز الإبداعي، قدر لبعض من تلك النسوة أن يكتسبن مكانة في نفوسنا، ولزاماً علينا التذكير بما قطعن من شوط في فاعلية الإبداع العراقي، واحدة من بين تلك الأسماء الراكزة، والتي لها تأثير يذكر في محافل الترجمة والإبداع، حياة شرارة، هذه المرأة التي عاشت بإمكانياتها المعرفية، نتيجة الأسس التربوية السليمة من جهة لأب، وبإمكانياتها السياسية، التي مزجت بين الدخول في معترك الخطاب السياسي الأيديولوجي، مع الانتماء إلى حقل الإبداع الإنساني.

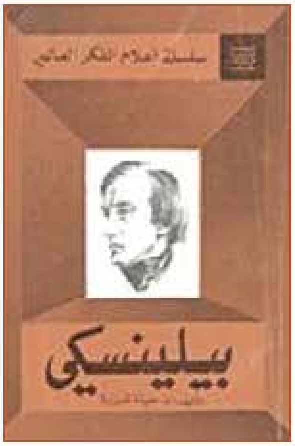


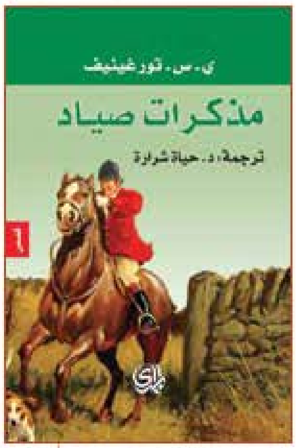
لقد قرأنا أن الظروف الحياتية لنمط أسرتها ومؤثرات الأب فيها، كانت أوسع مما نتصور، فهي من بيئة عرفت بطابعها الديني والتاريخي، والكثير من مجالس الأدب والثقافة، وكان لأبيها السيد محمد شرارة، الشاعر الذي دعا إلى التجديد، وعزز ذلك الأثر النفسي والتربوي التمسك بخطاب المنجز الأدبي وحب القصة والرواية، ولم يقتصر الأمر على هذا الأساس، إنما تعدى الدخول إلى عالم الترجمة، والذي من خلاله قدمت لنا أسماء مهمة من الأدباء الروس، وهذا الفضاء من الاقتراب الإنساني لمنجز الأدب الروسي لم يأت من فراغ، بل هناك أسباب من جملتها اهتمامها بالآداب ودخولها قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، بعد حصولها على الدكتوراه بالأدب الروسي.

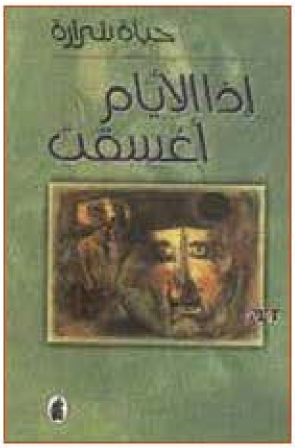
في هذه الفترة بدأ هذا الاسم يشق طريقه نحونا، بحيث عززت تلك الدراسة وأهميتها في عالم الترجمة، توافر نصوص مهمة استطاعت بهذا التقديم أن تلفت أنظار الآخرين لما تقوم به من أعمال. وأجد من الضروري هنا أن نذكر القارئ بأنها نقلت لنا منجزاً إنسانياً غاب عنا فترة من الزمن، فساعدت على توفيره للقارئ، وكتب لذلك المنجز أن يكون دليلاً حياً على بقاء اسمها خالداً، وأعتقد أننا إذا أردنا أن نعيد قراءة «حياة شرارة»، فلا بد أن نمر من بوابة الأدب الروسي، فمن خلاله أوعزت لذاتها أن تنقل جوهر الترجمة إلى العربية بشكل تفصيلي يعيد للقارئ معرفة ما تم كتابته من نصوص إبداعية لكل من تولستوي وماياكوفسكي، وتقديمها إلى القارئ العراقي والعربي. ومع ذلك نجدها تقدم ترجمات مهمة لتورغينيف وتشيخوف وبوشكين، وهي أسماء ذات طابع عالمي.

من خلال عقلية حياة شرارة ووجدانها وعاطفتها، أجد أن دخولها الجامعة والاختصاص بالأدب الروسي، إنما ولد عن قراءة جادة وتأثير بالكتابات الروسية وهذا الأمر من بديهيات الوقائع التي كنا نتفهمها يوم يبتدئ أي نقاش حاد مع المثقفين فتثيره إمكانيات مكسيم غوركي وتشيخوف وغيرهما.. الأمر مع حياة شرارة تجاوز هذا المألوف فأنجزت ترجمات ثانية ذات صبغة جمالية وإبداعية وخطاب إنساني مثلما حدث مع أسماء عالمية أخرى، وولوجها عالم الإبداع من خلال القصة القصيرة والعمل الروائي، فهي في هذا المضمار بدت واقعية تخط بقلمها أسلوباً مميزاً يدعونا إلى تأمل تلك اللمسات الباطنية والإنسانية العذبة التي تتخلل بعدها المضموني، لأن مختبر القصة والحدث فيها لم يخل من محمولات الواقعية العراقية ونقل حدودها النفسية والمأساوية، خاصة في مرحلة الثمانينيات التي بدأت تعيش فيها حياة شرارة ألماً قاهراً لم تعشه من قبل مثقفة ومبدعة عراقية، تلك الفترة وفرت لها جواً من الانتماء إلى محيط الكتابة الذاتية البحتة، والتي تعكس ذاتها وظواهر بياناتها الواقعية بعين امرأة تلجأ إلى الكتابة كنوع من الحل المشفوع بتأسيس إنسانيتها.









وبعد ذلك لجأت إلى كتابة النص الروائي، وهذا ما أخرجته أغوار روايتها «إذا الأيام أغسقت»، والتي كانت صرخة لحياة الإنسان الجامعي وما يمثله من موقف إنساني وثوري وانتماء للمحيط المفعم بحب الحياة والوجود، هذه الرواية هي الأخرى لم تغترب بعيداً ولم تتفاجأ بمضمونها ودلالاتها المعرفية أو الحياتية.. ذلك النص الروائي ملزمون نحن اليوم في هذا الاستذكار أن نراه رسالة يجب الاطلاع على حقلها الجمالي والدلالي معاً، وعلينا أن نسبر غور تلك الأحاسيس التي أنجزت نصاً وفر قدراً كبيراً من معالجة الإنسان، خاصة النخب الثقافية المتمثلة بالأستاذ الجامعي..

حياة شرارة.. كنت دائماً أتمنى أن تعاد قراءتها نقدياً وتقييم منجز كتاباتها والترجمات التي عملت عليها، وكيف لنا اليوم أن نجد بديلاً مثقفاً يحمل من سمات الانتماء أولاً ونقل ثقافة الإبداع الإنساني ثانياً؟!

من الأهمية أن تعاد قراءة كتابات المبدعين الذين رحلوا عنا لنقيم إبداعاتهم ونحييها

قدمت لنا من خلال ترجماتها نماذج متميزة من كتاب الأدب الروسي في مضامينه وفنياته



ظبية خميس

التجارة بالعقول..

ليست لمصلحة الإبداع الأدبي والفني

ما الذي يصنع الشاعر والمبدع في الزمن الحديث؟ وهل ذلك النتاج الإبداعي مجرد مادة يمكن تسويقها تجارياً وإعلامياً بطرق مدروسة، تكرس ذلك المبدع في الذاكرة الجمعية، وتطلق عليه صفة النجاح في مسعاه مسبقاً، بحيث يقبل القراء أو الجمهور عليه بأحكام مسبقة مكرسة، تتجاوز مذاقهم الشخصي ورؤيتهم وانطباعاتهم المباشرة لفحوى ذلك المنتج الإبداعي؟

أحياناً، يبدو الأمر كذلك في الوقت الحاضر، فالتهيئة النفسية تكون قد تمت عبر الترويج الإعلاني والإعلامي والتجاري لمنتج، يبدأ الناس في التهافت عليه بغض النظر عن فحواه ومستواه الإبداعي الحقيقي، بل أحياناً بغض النظر عن رسالته المباشرة وغير المباشرة للوجدان الجمعي.

يشبه الأمر ما تم في أمور هامة أخرى تمس حياة البشر، فمثلاً تمت إزاحة الغذاء الصحي والمتوارث بين الشعوب لصالح الغذاء السريع غير الصحي، والمعتمد على الزيوت والمواد الحافظة والتجميد، وعلى خضار وفواكه ولحوم مسمدة ومحقونة بمواد مهجنة وهورمونات وأسمدة مضرة بالبشر، لكنها تضاعف كم وحجم المنتج الزراعي والحيواني. وهكذا أصبح الناس يأكلون من دون أن يفكروا فيما يدخل أجسادهم، وتنامت بذلك أمراض خطيرة كالسرطان ومعه أسواق الدواء والعلاج المكلف والموت.

وما ينطبق على الغذاء المهجن، ينطبق أيضاً على أساليب الحياة والملابس والالكترونيات والروح الاستهلاكية العالية، التي صارت وكأنها دين وديدن الأجيال الجديدة في ظل العولمة، التي فرضت شروطها وأوهامها على الوجود الإنساني، فارضة غفلة كبيرة وافتقاداً للحكمة والجودة في حياة البشر باسم الموضة والترويج والإيقاع السريع للحياة والتقدم التكنولوجي والاقتصادي.

حتى العنف والجريمة والحرب والإرهاب، يتم الترويج لها بين كل الأجيال، بدءاً من الطفولة المبكرة، عبر ألعاب الإنترنت وأفلام الكرتون وسينما هوليوود وغيرها ونشرات الأخبار التلفزيونية والصحف، بحيث تفقد العين حياءها وتعتاد مشهدية العنف والدماء، وقد تصل إلى درجة تتلذذ بها جاهلة أن ذلك قد يتحول إلى مصيرها ومصير شعوبها وثقافتها وحضارتها وبلادها في يوم ما.

لذلك فإن الفنون والكتابة والإبداع في القرن الواحد والعشرين، يتماهى كثير منها مع ذلك المفهوم للترويج والتكريس والتخطيط، الذي لا يعرف مصدره بدقة خارج إطار التيارات الكبرى للعولمة والشركات العابرة للقارات.

الفرق كبير بين التجديد والتسطيح، وبين الحكمة وداء الكلب الاستهلاكي، وبين الجمال والقبح المبرمج كأناقة، وبين الصحة والمرض، وبين السلام والأخلاق والحروب والانهيار والانحطاط الأخلاقي.

أعادت العولمة عبر البرمجة الإعلامية والإعلانية والنفسية، صورة البشر عن ذواتهم، عبر الترويج لبرامج الواقع وخلق شخصيات يتابعها الناس بشغف، من دون أن يدركوا السبب فشخصية مثل كيم كارداشيان وعائلتها الملفقة، صارت نموذجاً للشكل والسلوك الفج لأجيال من النساء، دون أن تملك كارداشيان أي سبب للشهرة سوى جسدها المنفوخ والمصنّع عبر عمليات التجميل. واكتسبت هيفاء وهبي صفة فنانة مع انعدام موهبتها الفنية لا لشيء، إلا بسبب الصورة التي كرس لها الإعلام كنتاج لعمليات التجميل والنفخ والشد والابتذال، فصارت نموذجاً تسعى النساء نحوه عبر عمليات التجميل والموضة للوصول إلى التماهي مع صورتها.

وكذلك الأمر بالنسبة للغناء مثلاً، ففي مصر بعد ثورة (٢٥ يناير ٢٠١١)، انتشرت ظاهرة أغاني ما يسمى بالمهرجانات، وهو غناء لشباب شبه أمي من الأحياء العشوائية بإيقاع وكلمات منحطة تدور في أغلبها حول المخدرات والجنس والعنف، وصارت تلك الأغاني في أفواه الأطفال وفي الأعراس والاحتفالات، ووصلت إلى أفلام السينما وسوق الأغاني والتلفزيونات والإنترنت، على رغم أنها لا تخضع لأية معايير موسيقية وفنية ورقابية، ولا علاقة لها بالميراث الموسيقي العظيم وتاريخه في مصر.

في سوق الكتاب نحن نخضع لشيء قريب من ذلك. يتم الترويج لكاتب ما، ويحولم ثم يترجم نتاجه للغات العالم ويقبل البشر عليه

وتريح دور النشر من ذلك. قد تكون بداية الكاتب جيدة لكنه سرعان ما يصبح متلذذاً بالمكاسب المالية والترويج والحضور العالمي، فيسارع في إنتاج أعماله سنوياً بمؤشر تسقط فيه قيمة الإبداع والأدب، وتبرز الثيمات والمعادلات الناجحة في استقطاب القراء، وغالباً ما تكون الجنس والجريمة والدين. ويمثل الكاتب البرازيلي باولو كويلو، نموذجاً مناسباً لما ذكرته، فذلك الكاتب الذي جذب العالم إليه في كتاب الكيميائي، أو ما ترجم للعربية بعنوان «ساحر الصحراء» اتكأ على روحانية ما تكرس لوصول الإنسان إلى هدفه إذا توافق مع رسالته للكون الذي يتواطأ معه لتحقيق غايته، وقد أعجب الناس بكتبه الأولى مثل «فيرونيكا تقرر أن تموت»، الرواية، التي سبق أن ترجمتها شخصياً للعربية وصدرت عن دار الهلال في مصر في التسعينيات، وروايته «الحاج» وغيرهما. غير أن الروائي باولو كويلو سرعان ما استطاب الشهرة والمال ونرجسية الحضور الإعلامي، فسارع في إصدار كتب متلاحقة سطحية وبائسة ورديئة في الأسلوب الأدبي بمعدل رواية كل عام، تتم ترجمتها للغات شتى وتتصدر مكتبات المطارات دون رسالة حقيقية، فباولو كويلو، لم يكن أديباً عظيماً بمقاييس أدباء البرازيل وأمريكا اللاتينية، ولكن الناس تسامحوا مع بساطة لغته في البدء مقابل الفحوى الإنسانية لكتبه الأولى. وانظر إلى أعماله الأخيرة من رواية «الزانية» إلى رواية «الفائز» يقف وحيداً عند قاتل متجول في مدينة كان الفرنسية، وصولاً إلى رواية «الجاسوسة» عن ماتا هاري الهولندية والتي تشبه تقريراً صحفياً ضعيفاً اعتمد على أحداث في حياة عاهرة هولندية أعدمت في باريس في عام (١٩١٧) بتهمة الجاسوسية.

لقد تم خلق سوق دولية لكتب باولو كويلو، الذي يكتب بالبرتغالية فلا تخلو تعريفات باولو كويلو، في كل كتبه عن ذكر أنه باع أكثر من مئتي مليون نسخة من كتبه في العالم، وأنه تمت ترجمة أعماله إلى (١٨) لغة وأنها أكثر الكتب مبيعاً في العالم، وأن روايته الأولى «الكيميائي» وحدها بيعت منها (٦٥) مليون نسخة بعد صدورها وترجمتها في عام (١٩٨٨). ولكن بعد كل تلك المبيعات، ما هي القيمة الحقيقية أدبياً لأعمال باولو كويلو الأخيرة؟ وهل تحتكم لما هو أكثر من شهرته التي سبق أن حققها حين كتب أولى رواياته بأبعادها الإنسانية التي تلاشت مع سطحية كتبه الأخيرة؟

ولا تخلو الساحة العربية مما يشبه ذلك أيضاً وإن كان أقل في عوائده المالية والثقافية. تسوق شركات النشر والإعلام لبعض الكتّاب أحياناً لنجاح أعمالهم الأولى مثل ما حدث للجزائرية أحلام مستغانمي في بيروت وروايتها «ذاكرة الجسد» التي نجحت أدبياً وتحولت إلى مسلسل تلفزيوني لاحقاً لكن ليس بنفس النجاح، غير أن «أحلام» سرعان ما سقطت في فخ الاستهلاكية والشهرة، ونشرت كتباً بعضها غير قابل للقراءة الأدبية، رغم الترويج المحموم لها مثل كتابها «نسيان دوت كوم» مثلاً، وما تبعه من أعمال يتم الترويج لها في معارض الكتب الخليجية، وربما أقبل عليها الجيل الجديد لكنها لا ترقى أبداً لعملها الروائي الأول، الذي قال كل ما لديها دفعة واحدة.

وينطبق الأمر على الكاتب يوسف زيدان، الذي أصدر عشرات الكتب المحققة للتراث، قبل أن يصبح روائياً، وحققت أعماله الأولى نجاحاً باهراً مثل «عزازيل»، و«النبطي»، ولكن سرعان ما تراجع ذلك النجاح، مع زيادة شهرته الأدبية ومشاركاته وحضوره الإعلامي مع أعماله التي تتالت بمعدل رواية جديدة سنوياً مثل «غوانتانامو» و«محال ونور»، وغيرها فعاد إلى الفلسفة والمحاورات والضجيج الإعلامي، فقد ظلم نفسه أدبياً بأعمال لم تصل في مستواها الفني لأعماله الأولى، على رغم كل الترويج التجاري والعوائد المالية التي اكتسبها.

إن لعبة الترويج الإعلاني والتجاري والإعلامي، ليست دائماً لصالح النوعية في الإبداع الأدبي والفني، وربما كانت الآثار المترتبة على ذلك أخطر من الغش الغذائي والدوائي على المجتمعات. فالإبداع أفكار وأحاسيس ورؤى تؤثر في الوجدان الجمعي للناس، وإذا ساد التسطيح في الإبداع، ساد التسطيح في التفكير والسلوك بين البشر أيضاً.

لقد نجحت الشركات والجوائز والملتقيات والترويج التجاري في ملء السوق عربياً، بأشباه كتاب، وأشباه فنانين يسعون للشهرة والكسب التجاري على حساب النوعي والفني في نتاجهم، وليست الكثرة والشهرة تصنعان الإبداع، بل التروي والخبرة والفحوى الإنسانية والفنية لذلك الذي يقدم على أنه إبداع قبل أي حسابات أخرى.

التهيئة النفسية تتم عبر الترويج الإعلاني والإعلامي والتجاري للمنتج

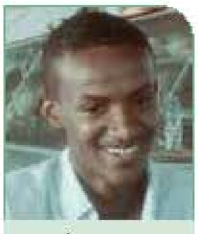
النتاج الإبداعي ليس مجرد مادة يمكن تسويقها تجارياً وإعلامياً

يخضع سوق الكتاب أيضاً لمعايير التسويق والترويج نفسها سعياً وراء المكاسب المالية

روايتها «زمن الخيانة» نالت المركز الثاني بجائزة الطيب صالح

رامية عابد إسماعيل:

أعبر عن علاقة الإنسان بواقعه الراهن والمتغير



محمد سالم أحمد

رامية عابد إسماعيل من الروائيين السوريين الشباب، لها كتابات عديدة في المجال الثقافي وتعمل بمركز للبحوث السياسية والاجتماعية. ترتبط بصورة مباشرة بالفن التشكيلي وتمارسه وتتسم كتاباتها بالسرد الواقعي المتخيل ومناقشة قضايا الآخر والذات وفق نظرة ثاقبة، ترتكز فيها على التحليل الواقعي وربطه بالراهن والمتغير السياسي، وهي تضبط مشروعها الإبداعي بدقة، ما جعلها تفوز بالجائزة الثانية في محور الرواية بجائزة الطيب صالح للإبداع الكتابي في دورتها السابعة، عن روايتها بعنوان «زمن الخيانة»، استكشفنا معها عمق الأدب وأحوال الكتابة عندها.



- روايتك الفائزة في جائزة الطيب صالح، في أي الأنماط الروائية تصنفينها. وبصورة أوضح لأي المدارس الروائية تنتمي؟

— حقيقة، أنا لست متبحرة في النقد الأدبي، ومن الصعب أن أصنف النمط الروائي الذي أكتب به أو الذي كتبت به روايتي الفائزة «زمن الخيانة»، ولكنها أقرب للرواية الحديثة لأنني بحثت عن طريقة أستطيع من خلالها تحليل الواقع وتفسيره واستقراء المستقبل. حاولت أن أمزج بين التفاعلات الذاتية والموضوعية في علاقتها بالواقع والتراث وعلاقتها بالقارئ، وأن أعبر عن علاقة الإنسان بواقعه الراهن والمتغير. فلم أكن أبحث عن جمالية الرواية فقط بل كنت أريد أترك أثراً من خلال طرح العديد من الأسئلة والبحث عن إجابات يمكن للقارئ أن يتوصل إليها بنفسه. «زمن الخيانة» هي نسيج فني يبحث في الأزمات الراهنة التي تعصف بالمنطقة وتواجه الإنسان في ظل انهيار القيم والأيديولوجيات والثوابت، وتشظي الذات واغتراب الإنسان عن نفسه في أثناء بحثه عن الحرية والكرامة والعدالة. باختصار كنت أبحث عن وسيلة أربط فيها بين جمالية الرواية والرسالة التي تقدمها؛ لذلك تتداخل في الرواية القضايا الوطنية والإنسانية لتصبح هماً واحداً، كما تتداخل الأزمنة بين الحاضر والماضي، والأماكن شرقاً وغرباً.

وتميل الرواية في بعض الأحيان إلى الشعرية وأحياناً للتقريرية، وعلى الرغم من أن الرواية وشخوصها هما من نسج خيالي، فقد حاولت أن أتقمص كل شخصية وأدافع عنها بشراسة وهي تحاول أن تثبت وجهة نظرها، وأيضا تمسكت بالنزاهة والصدق في كل كلمة كتبتها ولم أسمح لميولي وأفكاري أن تفرض على الشخصية الروائية ما أريده، لدرجة أني شعرت وكأن الرواية هي التي تكتبني ولست أنا التي أكتبها.

- ما شعورك الداخلي وأنت تفوزين بالمركز الثاني؟

- الفوز بالنسبة لي هو هذه التجربة الغنية التي عشتها، بدءاً من اختيار الجائزة التي اقترن اسمها باسم الكبير الطيب صالح، وصولاً إلى موطن الجائزة، السودان الغالي شعباً وجغرافيا وحضارة وإنسانية فذة وزاخرة بالعطاء والحب والتسامح والكبرياء... ولم تكن المراكز تعنيني بقدر ما كان يعنيني أن يصل الصوت من خلال اسم كبير هو جائزة الطيب صالح والبلد العزيز السودان.

إنها حقاً فرحة غامرة لا يمكن التعبير عنها بكلمات.. إنها حلم يتحقق وأمل سيزدهر يوماً بعد يوم.

- الكتابة السردية العربية الجديدة.. هل تعتبرينها حداثية ومواكبة لحركة السرد في العالم؟

- كما قلت سابقاً لست ناقدة أدبية ولكن أعتقد أن الرواية العربية لها خصوصيتها، نظراً لواقع المجتمع العربي وقضاياه التي تختلف جذرياً عن غيرها من المجتمعات الأخرى. أعتقد أنه من الصعب فصل الرواية عن الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الراهن، الذي يساهم في قهر الإنسان العربي وتقييده بمحرمات تحد من قدراته الإبداعية، مع ذلك نجد أن الرواية العربية حاضرة محلياً وعالمياً. على سبيل المثال لا الحصر، رواية «عزازيل» التي ترجمت إلى العديد من اللغات الحية، وهي تنافس الأدب العالمي في جودتها وجمالها.

- ما رأيك في استخدام التراث العربي كمكون أصيل في أغلب الروايات العربية.. وهل هذا أمر جيد أم هو انغلاق؟

- أعتقد أن التمسك بالانتماء والهوية العربية والتراث العربي يغني الرواية ولا يفقرها ألبتة، وفيه من الأصالة والعمق الكثير، الانتماء والهوية المبنية على الثقة بالذات والتسامح واحترام الآخر، يسرع في اندماجنا مع الحضارات والثقافات المختلفة وليس العكس.



تتسلم جائزتها

- ما هوية الشخوص الروائية في روايتك الفائزة.. ثم حدثينا عن كيفية تكوين الشخصية الروائية عندك؟

- الشخوص في الرواية هم أناس عاديون، يحملون هموماً شخصية ووطنية، وبين الخاص والعام تحاول الرواية أن تنسج رداءها الواسع، لتجمع التناقضات الذاتية والوطنية وتسترجع الماضي البعيد وتستحضره لتحلل الأحداث وترى المستقبل.

تحاول الرواية أن تفسر جذر الاختلال المجتمعي والاقتصادي والسياسي، وتبحث في أسبابه التاريخية والراهنة ودورها في تكريس الهزيمة والشتات على مستوى الإنسان الفرد والمجتمع. مع ذلك أعتقد أن الشخصيات اقتربت من المثالية والطوباوية بعيداً عن الهموم والحاجات اليومية من مأكل ومشرب. كثيراً ما شعرت بأني أكتب نداءات الأرواح الضائعة التي تبحث عن مدينة فاضلة، وتسعى للسعادة والرفاه والعدالة وحرية الإنسان.

- الدراسة الجامعية والانفتاح الفكري فيها.. هل كان لهما تأثير في كتاباتك الإبداعية؟

- كان لدراستي الأكاديمية ولعملي كباحثة أثر كبير في الرواية، ومع ذلك حاولت أن تتحول الرواية إلى مجرد بحث أكاديمي تقريري يدفع القارئ للنفور والملل، حاولت أن يكون لخلفيتي الأكاديمية أثر إيجابي من دون أن تتدخل في مسار الرواية والشخصيات. حاولت أن أقترب من هموم الإنسان العادي، وأن أعبر من خلال الشخصيات عن همومه وطموحاته وآماله وآلامه من دون أن أفرض وجهة نظري، كما حاولت أن أكون أمينة وصادقة من دون تكلف أو مبالغة.

هاجسي الدائم البحث عن وسيلة أربط فيها بين جمالية الرواية والرسالة التي أقدمها

أعتقد أنه من الصعب عربياً فصل الرواية عن الواقع السياسي والاجتماعي وهي حاضرة فيهما بقوة

Al Tayeb Salih Award

جائزة الطيب صالح



رامية مع الفائزين بجائزة الطيب صالح

- أنت تعملين بمركز للبحوث السياسية.. هل كان لذلك تأثير في كتاباتك.. وإذا كان له تأثير هل هو سلبي أم إيجابي؟

– عملي في مجال البحث أعطى الرواية عمقاً وساعدني على فهم طبيعة المجتمع والمشكلات الراهنة والتعبير عنها من خلال الشخصيات. بالرغم من ذلك، كانت الرواية محاولاتي الأولى، لست راضية عنها تماماً، فلا بد أن عملي البحثي أثر بطريقة ما في عرض الأفكار.

- ما هو مشروعك الإبداعي للمرحلة القادمة؟

– مشاريعي وأحلامي كثيرة.. بدأت بالفعل بكتابة روايتي الثانية من فترة، كما أني أحضر لمعرض رسم، إضافة لأبحاثي التي تستغرق الكثير من الوقت.

- هنالك جوائز عربية كبيرة.. هل ترين أنها ساهمت في انتباه الأوروبيين للترجمة؟

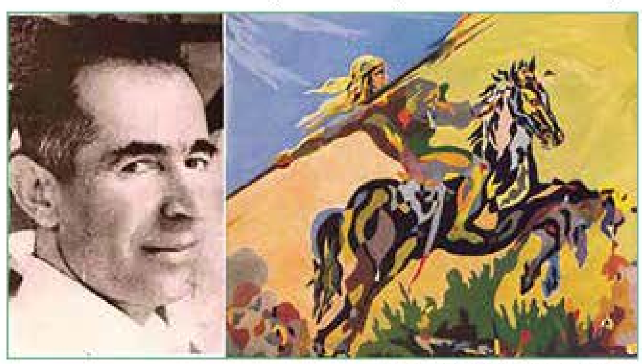
– أعتقد أن للجوائز العربية دوراً كبيراً في تسليط الضوء على الإنجازات والإبداعات الأدبية المهمة، ومن جهتي أبحث جدياً عن ترجمة روايتي إلى اللغتين الألمانية والإنجليزية، وأعتقد أن لنيلها الجائزة دوراً في رغبة الكثير من الأجانب لقراءتها.

- السرد الأفريقي.. ما هي معرفتك به وهل دخل في تكوينك الكتابي.. ولمن قرأت بصورة جادة من الكتاب الأفارقة؟

– معظم قراءاتي تركزت حول روايات لأدباء من شمال أفريقيا، مصر والمغرب العربي، ولكني تأثرت بكتابات الكبير الطيب صالح رحمة الله عليه. فرواية «موسم الهجرة إلى الشمال» كانت ومازالت أيقونتي التي أهتدي بها، سواء في أسلوب السرد أو بساطة الشخوص أو الموضوع الإنساني وعلاقته بالهم العربي.

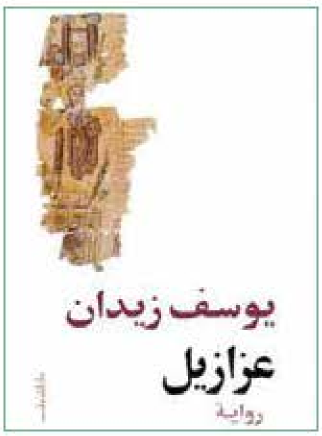
- هل من مواهب أخرى غير الكتابة الروائية؟

– أنا أعشق الفن بكل أشكاله. تخرجت في معهد أدهم إسماعيل للفنون التشكيلية، وأمارس الرسم والتلوين، إضافة إلى مشاركتي بمسرحية أثناء دراستي في بريطانيا، ولكني حتى اللحظة أمتهن البحث من خلال عملي في المركز السوري للبحوث السياسية وهو مركز يعنى بالسياسات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ذاتها، وغيرها من القضايا الإنسانية التي تهم المواطن العربي.



أدهم إسماعيل ولوحة من أعماله

الروائية تمزج بين التفاعلات الذاتية والموضوعية وعلاقتها بالواقع والتراث



تتداخل في كتاباتي القضايا الوطنية والإنسانية مع الأزمنة والأمكنة



يحبّر الواقع دون مواربة

عمران يونس

اختبار الحرب في اللوحة والحياة

في السنوات الأخيرة من عمر الفنان التشكيلي العربي عمران يونس، واجه مجموعة من الأزمات السياسية القاسية، حيث ساد القتل الجماعي وأصبحت شاشات التلفاز مليئة بالدم، فهو محاصر بفعل الموت من كل حدب وصوب.. اليوم العربي أصبح حالة من اعتياد القتل والبؤس عبر مسميات مركبة ومتنوعة، فلم تنج اللوحة من كل ذلك فكان الاختبار القاسي لوجودها، من حيث الانتقال من الفعل التزييني إلى فعل أكثر قسوة وبشاعة في موضوعاتها المطروحة، خاصة الفنان السوري الذي كشف عن مجموعة من المشاهد المرعبة جراء الحروب الطاحنة التي تجتاح مكان إقامته، فمنهم من هاجر واستقر خارج وطنه ليكشف في أعماله عن أسرار البشاعة المركبة.. والفنان عمران يونس واحد من أكثر الفنانين اختص في أعماله في اختبار الموت وكشف سوءته عبر مجموعة من التجارب المهمة .



محمد العامري

إننا نرى الموت ونشم رائحته في أعمال عمران يونس (مواليد الحسكة ١٩٧١)، وخريج كلية الفنون الجميلة في دمشق، حيث ينقل لنا تاريخاً هائلاً من بشاعة القتل وطرائقه، فنصل مع لوحاته إلى عالم أقرب إلى الخيال، فما يكشفه عمران أقل بشاعة من واقع احترف القتل بشتى أنواعه، لقد أشبعت العين من هول ما يحدث، بحيث أصبحنا على مسافة بين الشك واليقين في ألفيتنا الثالثة التي نقلتنا إلى عوالم البدائية وبشاعة القوي الذي أصبح يتلذذ بأفكار جديدة للتعذيب والقهر، وصولاً إلى الاحترافية في اقترافات البشاعة والتقتيل.

«من أنت أيها الموت؟» هو اسم أحد معارضه في باريس، فهو التساؤل الكبير الذي يدور حول ماهية الموت وطبيعته، فهل تغيرت صورة الموت في الألفية الثالثة؟ في الغالب نعرف الموت الطبيعي من شيخوخة أو مرض أو حادث عابر، لكننا اليوم أمام صناعات متقدمة للموت، فتساؤل عمران يونس عن ماهية الموت تساؤل مرعب وحقيقي. فكيف يمكن لفنان مثل عمران أن يعتاد حالة الموت يومياً لتصبح حالة يشربها مع فنجان قهوته الصباحي، يعيش إلى جواره في السرير ويتحول إلى كوابيس تغزو خياله كما لو أنه فعل يومي ضد فعل الحياة.

فبقدر ما يسجل الموت في لوحاته، بقدر ما يقدم حياة جديدة في مقاومة غول الموت، كأنه يحاوره عبر مجموعة المشاهد لمجازر شاهدها في حياته ومشاهد تلفزيونية، كذلك نراه وهو يحبّر تلك القسوة بخطوط تنبض بالحرية. فنان يسجل وثائق عن الموت كدفتر العائلة، الذي يتكاثر مع تكاثر الأبناء، فيومياً يكبر هذا الدفتر الأسود ويزداد حلكة وموتى.. دفتر أقرب إلى مجموعة من القبور التي لا تنتهي، أجساد معلبة بالموت وصناديق يطل منها الموتى بعيون جامدة سجلت آخر صورة للقاتل، فأعماله تتمركز حول الضحية والقاتل معاً كفعل مضاد بين فكرة الحياة والموت، فالقاتل يحمل صفات بشاعة الموت حيث ضخامة الشخص وبشاعة تعبيرات الوجه، فهو أقرب إلى غول أسطوري، وشبح مخيف تماماً كما فعل غويا في بعض أعماله في لوحة الوحش الذي يأكل آدمياً، فلم يتورع عمران في إعطاء نفسه الحرية الكاملة للتعبير عن واقع يفوق ببشاعته الخيال، وستصبح أعماله مدار نقاش وسجلاً قوياً يعكس أكثر الأحداث .

إن ما يفعله عمران يونس، هو فعل ينتصر وبلا مواربة لطبيعة وجود المثقف، الذي يعبر عن موقفه من خلال أدواته

الإبداعية إلى جانب من تواطؤوا من مثقفي الأمة الذين أخذهم الوهم لمكاسب رخيصة، عمران واحد من الذين قرروا أن يقدموا جملة قوية وقاسية عن واقع مخجل، واقع الموت، واختار أن يقتر في ألوانه ليكون قلم الرصاص هو البطل إلى جانب المجموعات اللونية الداكنة والأحمر الدامي، تلك الخيارات تعبر عن طبيعة القسوة، فالدكانة أقرب إلى المدفون، أقرب إلى فضاء القبر، فأعماله أقرب إلى مقابر جماعية تتكدس فيها الأجساد المقتولة لتتعاضد في عتمة الموت، فهو يعكس قوة ويده مارة في حركة الخط المرسوم إلى جانب طبيعة بنائيته للأعمال الأقرب إلى تراجيديا صارخة.

فالمفردات التي تعمق تلك الموضوعات، أقصد موضوعة القتل والموت، منها الصناديق المحملة بالجثث والغربان، الشاهد على الموتى والكلاب التي تنهش الجثث وصراخ الوجوه وبشاعة القاتل والأجواء الدرامية الداكنة، كل ذلك جاء لخدمة الفكرة حيث شكلت أعماله مساراً خاصاً عرف من خلاله عمران يونس.

لقد اختار عمران يونس، تلك الصناديق لتكون إناء للموت، صناديق مفتوحة تعلن عن سواد الفكرة وصراخ الثكلى، تعلن عن شخوص تجمدت دماؤهم في لحظة الخوف، فقبض عمران، على حالة الخوف والرعب في تلك الشخوص، الشخوص المصندقة داخل توابيت اجترحها الفنان لتكون علامة بارزة لما حدث.

لقد حقق يونس، مجموعة من النجاحات الفنية دون أن يصرخ، فلم يزل يقدم صراخه العالي عبر منجز فني لافت، إن تلك التجربة التي حازت اعترافات مهمة في محافل التشكيل العربي والأوروبي، هي إشارة إلى أن المبدع الحقيقي يستطيع أن يكون في كل مكان، عبر نصه الإبداعي بعيداً عن العصابات الفنية، التي تحاول أن تسيطر على مكاسب المؤسسات الثقافية البائدة.

ظل عمران يونس يقدم دروساً لهؤلاء ويقول ما يريد عبر عمله الفني، الذي يجذبك إليه بقوة هائلة، قوة في التعبير وحرفية عالية في طرائق التعبير والتنفيذ على حد سواء، فما كان يفعله هو قول واحد فقط: الإبداع أولاً وأولاً، فكانت ذئابه التي تنهش الجثث تنهش تلك العقول الموارية، وكذلك صراخ الأطفال داخل الصناديق تؤرق المواربين.. إنه المثال الأكثر صدقاً في تعبير واقع واضح لا يحتاج إلى موارية.



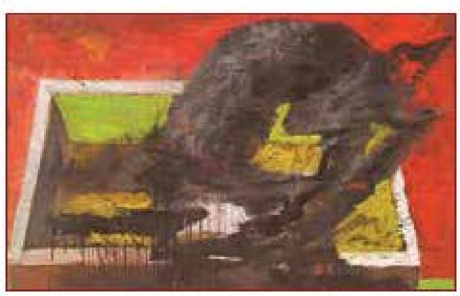
عمران يونس في مرسمه

نرى الموت ونشم رائحته لتصوير بشاعة القتل وطرائقه الخيالية

من مشاهداته أصبح الموت حالة يشربها يومياً مع فنجان قهوته الصباحي

حقق من خلال أعماله نجاحات فنية دون أن يصرخ وبحرفية عالية ذات دلالات









من أعماله



نجوى بركات

محاولة لإعادة الاعتبار للمبدعين الروس

كتاب «انتصار الفنان» للمفكر والناقد تزفيتان تودوروف

«لقد نشأت في بلغاريا ما بعد الحرب العالمية الثانية، عندما كان والدي قد بدأ يتعرّض للمضايقات من قبل النظام الشيوعي. إلا أن ملمحاً آخر من حياة والدي السابقة أثر بي حتماً! فقد كان متعلقاً جداً بالثقافة الروسية. وبما أنه كان يتقن هذه اللغة جيداً، فقد راكم في مكتبته الخاصة الكثير من الكتب الروسية، وبالتحديد «الأعمال الكلاسيكية الكبرى» في القرن التاسع عشر، وبعض الكتّاب السوفييت أيضاً، وكان يتحدث عنها بشغف. لقد أرسلني والداي إلى مدرسة كان تعليم كافة المواد فيها بالروسية، وهذا ما جعلها لغة أليفة جداً بالنسبة إلي».

يرد هذا المقطع في مقدمة كتاب «انتصار الفنان»، لتزفيتان تودوروف، الذي صدر هذا العام بعد شهرين من رحيل مؤلّفه في (٧ فبراير ٢٠١٧). ولمن لا يعرف الكثير عن هذا الكاتب المتنوّع الأبحاث، فهو المولود عام (١٩٣٩) في بلغاريا، قبل أن يسافر إلى فرنسا عام (١٩٦٣) حيث درس علم النفس ونقل إلى الفرنسية المنظّرين الشكليين الروس. بدأ العمل عام (١٩٦٨) في المركز الوطني للبحوث العلمية واستمر يعمل هناك، وكان يعتبر من أهم المنظرين البنيويين للأدب، قبل أن يوسّع اهتماماته في الثمانينيات لتطاول تاريخ الفن والأفكار.

يتناول كتاب تودوروف الأخير، «انتصار الفنان»، العقود الثلاثة التي شهدت صعود الثورة الاشتراكية في روسيا، انتصار البلشفية، ثم مجيء الستالينية. وبما أن تودوروف، عرف القمع الشيوعي على الطريقة البلغارية خلال عشرين عاماً، فثمة ما هو شخصي في مقاربته، وإن كان أساس موضوعه هو إعادة الاعتبار إلى بعض فناني تلك الحقبة، ممن شكلوا طليعة المبدعين الروس في حينه. وكما يلعب تودوروف دور المؤرّخ، يؤدي دور كاتب الذكريات أو الباحث في علم الأخلاق، كما هي الحال في عدد من أعماله السابقة (المتمردون– عصر الأنظمة الشمولية– مغامرو المطلق، إلخ)، فإن روايته السير الذاتية كشهادات، هي أيضاً وسيلته للتفكير في معاني الإبداع الأدبي والفنّي، عبر طرح السؤال الأبديّ الذي يواجه كل فنان: كيفية إرضاء ضميره الفني والإنساني، والاستجابة في الآن نفسه لتوقعات المجتمع؟

> كيف يرضي المبدع ضميره ويستجيب في الآن نفسه لرغبة مجتمعه؟

قبل أن تصبح ركيزة «أول دولة توتاليتارية في التاريخ»، كانت العلاقة بين الثورة الروسية (١٩١٧) والفنانين «علاقة غرامية»، تمثّلت في قناعة مشتركة بانتهاء عالمٍ يعاني الانحطاط وبضرورة تغييره. هذه الفكرةَ، يشرح تودوروف، كانت تتشاركها رموزُ طليعةٍ فنية وأدبية كبيرة العدد، واسعة الانتشار، في روسيا، كما في البلدان الغربية، حيث كانت الحركات الثورية على اختلافها تتشارك فيما بينها طموحَ حدوث «طوفان» يمحو كل شيء قديم، للانطلاق ببناء الجديد من الدرجة صفر. هذا ما دفع بالكثير من الفنانين إلى الترحيب بسقوط النظام القيصريّ، وبمجيء الثورة التي سوف تحقق كافة الآمال. للأسف، لم يكن البلاشفة معنيين كثيراً بنزعة التجديد والابتكار هذه لدى الفنانين، بقدر اهتمامهم بضمّ هؤلاء إلى قضيتهم وإرغامهم

> يوثق العلاقة المتناقضة بين الثورة الروسية والفنانين والمصير الذي آلوا إليه

على الانحياز لسياساتهم، فأخضعوهم للمراقبة، قبل أن يعتمدوا العنف طريقة منهجية (منذ عام ١٩٣٢) لوضعهم «على الصراط المستقيم».

بعد مضي فترة «الصدمة الثورية»، كما يصفها تودوروف، ومجيء الحقبة الستالينية، جرى تطبيق مقولة ستالين الشهيرة «الواقعية الاشتراكية» وفرضها على الفنانين والأدباء، ممن رفضوا الرضوخ لمبادئ الفنّ الرسمي كما حددها الحزب، فكان عليهم سلوك درب ضيق، وعر، محفوف بالمخاطر، لو أرادوا تجنّب المصائر التراجيدية والموت في السجون والنفي إلى صحارى الجليد.

ولقد اختار تودوروف، من ضمن هذه المصائر (١٦) فناناً، روى سيَرهم في قسمين، قسم أول خصّصه للمجموعة، باستثناء فنان واحد هو الرسّام كازيمير ماليفيتش الذي أفرد له القسم الثاني برمته. وقد جزّأ علاقة الفنانين بالثورة إلى ثلاث مراحل زمنية هي: (١٩١٧–١٩٢٢)، (١٩٢٢– ١٩٣٥)، (١٩٣٥ – ١٩٤١)، وذلك بهدف إبراز التوسّع التدريجي للفكر الأيديولوجي والفني الذي روّجت له السلطات السوفييتية، معتبراً أن علاقة الفنانين بالثورة هي «قصة حب» حقيقية، بدأت غراماً جميلاً لتتحوّل من ثم إلى توتر وصراع، منتهية بالموت التراجيدي للفنان. ومن الأمثلة المذكورة: إسحق بابل، الذي كان رفيق سلاح للبلاشفة، والذي تم الاحتفاء بروايته « الخيالة الحمر»، مُنع من نشر أعماله بعد العام (١٩٢٦) لأنه راح يكتب عن مشاهداته في الواقع المحيط به، إلى أن أعدم رمياً بالرصاص في العالم (١٩٣٩). الروائي والشاعر بوريس باسترناك، الذي لم يكن يحتمل فظاعات الثورة وعنفها، كتب رائعته «دكتور جيفاكو» بشكل سرّي خلال عشر سنوات، ولم يجد في الاتحاد السوفييتي كله ناشراً يقبل بها، هو الذي حاز بعد نشرها في الغرب جائزة نوبل للأدب. الشاعر ماياكوفسكي، وهو من أوائل البلاشفة المتحمسين، كان من المروّجين للثورة على الرغم من نزعته المستقبلية، فأدى به هذا «المزيج» الغريب إلى الانتحار عام (١٩٣٠). الشاعر مندلستام الذي لم تقنعه الماركسية جداً، والذي ألّف عام (١٩٣٣) «قصيدة تهكمية ضد ستالين»، نُفي إلى الريف، قبل أن يُحكم عليه بالأشغال الشاقة في معسكر الاعتقال السوفييتي في سيبيريا، حيث لاقى حتفه عام (١٩٣٨). آنا أخماتوفا منعت من النشر عام (١٩٢٥) بعد إعدام زوجها عام (١٩٢٢)، الشاعرة مارينا تسفيتاييفا فقدت زوجها وابنتها بعد اتهامهما بالتجسس عام (١٩٣٩)، فانتهت منتحرة عام (١٩٤١).

في الجزء الثاني المكرّس للفنان التشكيلي كازيمير ماليفيتش، وهو ما يعادل تقريباً نصف كتاب «انتصار الفنّان»، يتناول تودوروف سيرة هذا الرسّام الراديكالي، الذي كان من أكبر المتحمسين للثورة، بما فيها «النقط صفر»، لمحو الماضي كلية والبدء من جديد. عام (١٩١٥)، عرض الفنّان لوحته «مربع أسود على خلفية بيضاء» وتمثل بأسلوبها ذروة الأسلوب التجريدي في قضائه على الرسم التمثيلي. عام (١٩١٧)، كان ماليفيتش نائباً في مجلس السوفييت، مع كونه أستاذاً في أكاديمية الفنون. لكن سرعان ما انقلبت الأمور ضده لاعتبار فنّه الثوري، لا يمت إلى المجتمع وقضاياه بصلة. وبالتالي لم يبع ماليفيتش شيئاً من لوحاته في روسيا، ثم مُنع من السفر وفقد مصادر رزقه، وامتنع عن الرسم خلال عشرة أعوام وصف خلالها فنّه بكونه «من دون غاية، من دون وجه بشري، ومن دون فائدة أيضاً»، في حين وصفته السلطة بأنه روحاني، مثالي، فردي وبورجوازي. وإذا لم يتعرّض ماليفيتش لعقوبات أقسى، فلأنه، برأي تودوروف، كان محمياً من قبل بعض أصدقائه النافذين. وفي عام (١٩٢٨)، استأنف الفنان التشكيلي عمله، فرسم العديد من اللوحات التمثيلية التي كان يتلاعب بتواريخها، خوفاً. ويرى تودوروف في هذا الرضوخ للسلطة، تمرداً أقصى، إذ عبّر الفنان أخيراً عن كل ما عاناه على يد النظام. لقد رسم وجوهاً بشرية، نعم، يقول: لكنها وجوه فارغة، كما لو أن «آلة تطحن الأرواح قد أهلكتها». أدخل ماليفيتش السجن، فشل في الفرار إلى برلين، ثم مات معدماً فقيراً في العام (١٩٣٥).

يروي الكتاب عدداً من المصائر المأساوية والحيوات المقصوفة لفنّانين لم يعادوا الثورة فعلياً، بل إنهم حتى ناصروها في البداية وتمنّوها. إلا أن إصرارهم على الاحتفاظ بحريتهم الإبداعية وبفنهم «الثوري»، أي اعتراضهم على إخضاع أفكارهم وأعمالهم وأساليبهم لمعايير «الفن البروليتاري»، أو لمقصات الرقابة الستالينية، هو ما يجعلهم «منتصرين» برأي الكاتب، وما يجعل أسماءهم وأعمالهم تتمتّع بحياة أبدية.

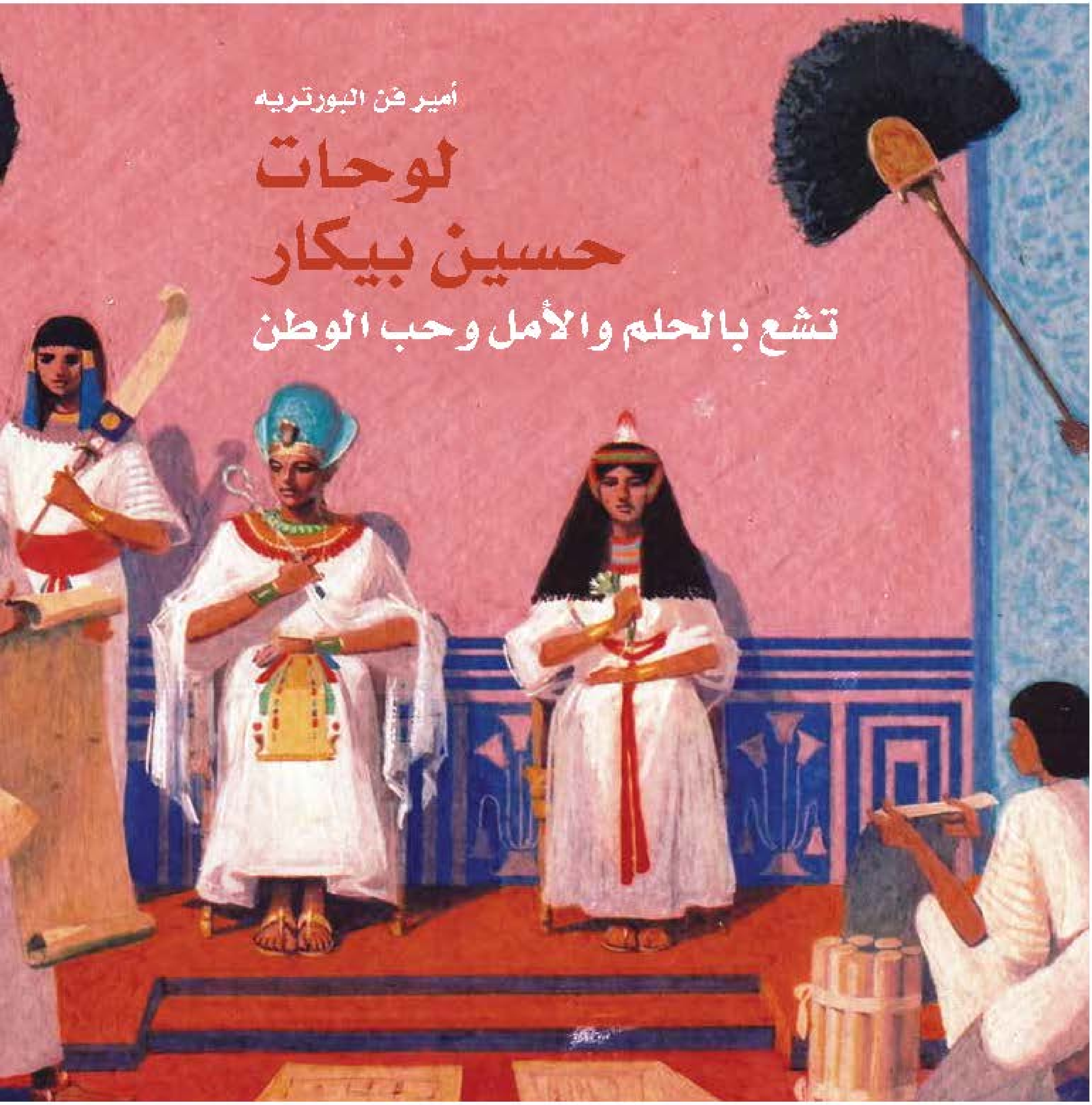
طبق ستالين أفكاره ورؤيته وفرضها على المبدعين الروس تحت إشرافه وسطوته

أغلبهم إما انتحر أو مات في المعتقل أو أعدم لأنهم أصروا على الاحتفاظ بحريتهم الإبداعية

أمير فن البورتريه

لوحات حسين بيكار

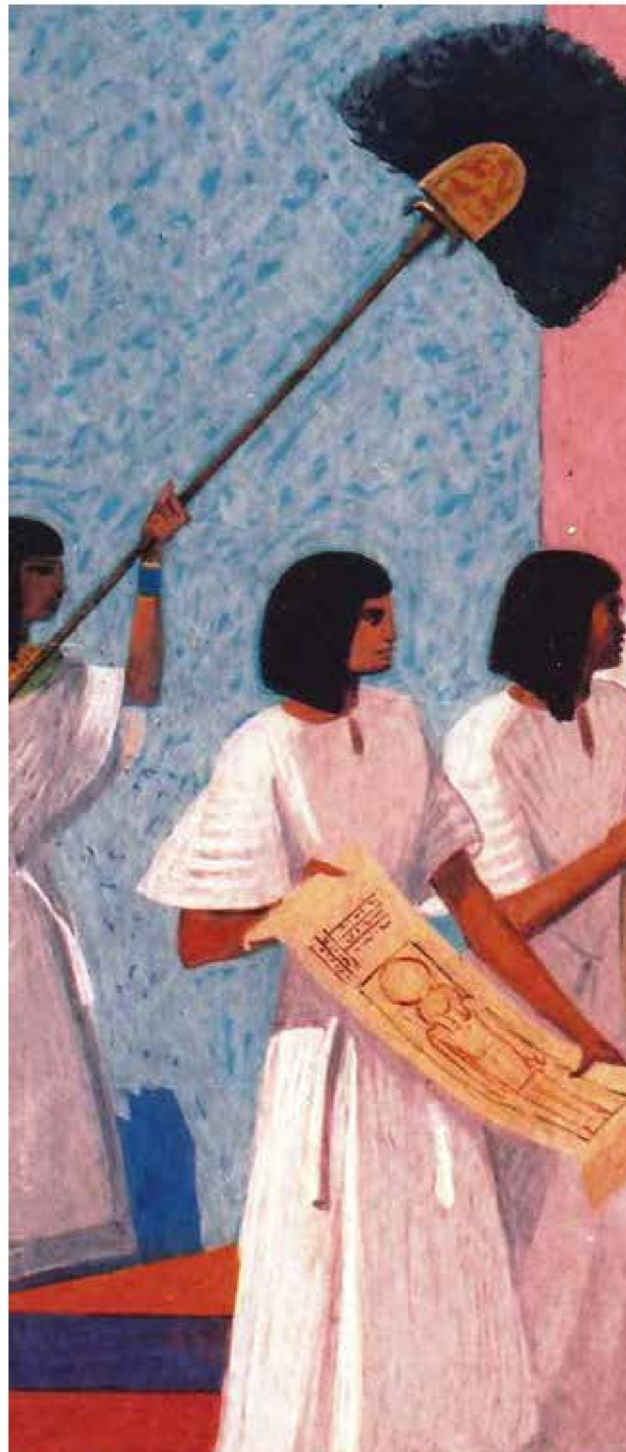
تشع بالحلم والأمل وحب الوطن





وفيق صفوت مختار

يتتمي الفنان الكبير حسين بيكار إلى الجيل الثاني من الفنانين المصريين، وقد ظلّ طوال مسيرة حياته الحافلة مُعلِّماً لكثيرٍ من الأجيال؛ فقد تخرَّجت على يديه أجيال عظيمة من كبار الفنانين التشكيليين، أمثال، حامد ندا (١٩٢٤-١٩٩٠م)، عبدالهادي الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦م)، صلاح عبدالكريم (١٩٢٥-١٩٨٨م)، عدلي رزق الله (١٩٣٩-٢٠١٠م)، وغيرهم؛ ولذلك اكتسب بجدارة واستحقاق لقب «شيخ الفنانين».



وبيكار صاحب بصيرة نافذة، وذوق رفيع، أحبَّ الموسيقا منذ نعومة أظفاره، كما كتب رباعيات وخماسيات زجلية تمتلئ: حكمة وبلاغة، وهو صاحب أوّل مدرسة للفنّ الصحافي، وصحافة الأطفال بصفة خاصّة، بل هو رائدها الأوّل في مصر والوطن العربي، أمّا لوحاته الزيتية فتتميّز بمستواها الرفيع في التكوين والتلوين وقوّة التعبير، فهو فنان مرهف حساس، وناقد فني شاعري الأسلوب.

ولد حسين أمين إبراهيم بيكار في الثاني من شهر يناير عام (١٩١٣م)، بحي الأنفوشي بالإسكندرية، وهو ينحدر من أصول قبرصية تركية. التحق في عام (١٩٢٨م) بمدرسة الفنون العُليا وكان عُمره آنذاك (١٥) عاماً ليكون من أوائل الطلبة المصريين الذين التحقوا بها! درس في البدايات على أيدي أساتذة أجانب حتى عام ١٩٣٠م، ثمّ على يدّ الفنانين المصريين، أمثال: يوسف كامل (١٨٩١-١٩٧٣م)، أحمد صبري (١٨٨٩-١٩٥٥م). وقد تخرّج عام (١٩٣٣م).

بعد تخرّجه عمل بيكار مُدرّساً في مدينة الأقصر لعدة أعوام، قام خلالها في تأسيس متحف للشمع، وإنجاز بعض الأعمال في تصميم ديكور المعرض الزراعي. ثم سافر في أوّل بعثة للتدريس بمدينة «تطوان» المغربية، وقد قضى هناك ثلاث سنوات مُدرّساً للرسم، وهي مرحلة مهمة في تكوين حياته الفنيّة، حيث رسَم أوّل رسوم وصفية لكتابٍ يحتوي على رسوم بسيطة. عاد «بيكار» إلى القاهرة عام (١٩٤٢م)، فعمل معاوناً لأستاذه وصديقه الفنان أحمد صبري، ثمّ تولى رئاسة القسم الحرّ خلفاً لأستاذه الذي انتقل لرئاسة قسم التصوير، ثم عمل مستشاراً فنياً لدار المعارف.

استقال بيكار من العمل في كلية الفنون الجميلة، حيث تولى رئاسة قسم التصوير، بعد إلحاح الشقيقين علي أمين (١٩١٤-١٩٧٦م)، ومصطفى أمين (١٩١٤-١٩٩٧م)، فتفرّغ للرسم الصحافي الذي كان يمارسه في «دار أخبار اليوم» منذ عام (١٩٤٤م)، وكان للفنان بيكار الفضل في نقل الرسْم الصحافي من مفهوم الرسْم المُكمّل للنصّ أو التزيين ليجعله مُعادلاً للنصّ الأصلي.

كما تميّز «بيكار» في أثناء عمله في «أخبار اليوم» بنوع جديد من الأدب وهو «أدب الرحلات» الذي كان حديثاً على الصحافة؛ فصار «سندباداً صحافياً» يُسافر إلى بلاد العالم، حيث كان يكتب ويُصوّر بريشته كُلّ غريب وطريف، فقد تجوّل في أسواق الحبشة وحوانيتها، واختلط بالغجر في إسبانيا ورسم مُصارعة الثيران، وفي سوريا صوّر «سلطان باشا الأطرش» (١٨٩١- ١٩٨٢م) زعيم الثورة السورية، كما طاف جبال لبنان الرائعة، ثم

تخرجت على يديه أجيال عظيمة من كبار الفنانين التشكيليين في مصر

لوحاته الزيتية تتميز بمستواها الرفيع في التكوين والتلوين وقوة التعبير



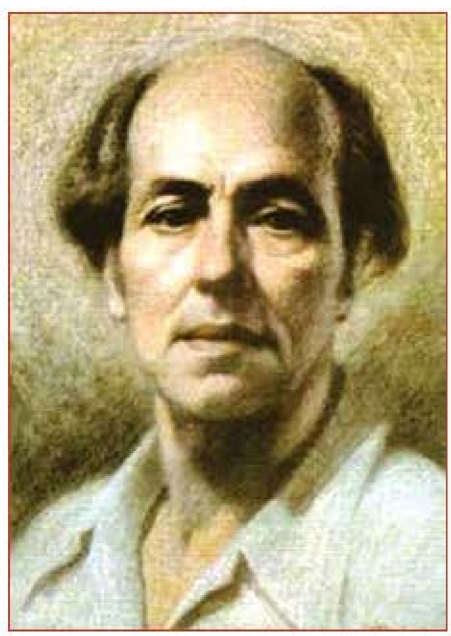
حسين بيكار

اتجه إلى المغرب، وتونس، والجزائر، وقد نجحت تلك التحقيقات المرسومة نجاحاً منقطع النظير.

وفي عام (١٩٤٤م) قام بيكار بتصميم ووضع رسوم مذكرات عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣م) الأيام، كما رسم غلاف الديوان الأوّل للشاعر السوري الكبير نزار قباني (١٩٢٣-١٩٩٨م)، وقد شجّع نجاح هذه التجربة أصحاب «دار المعارف» على أن يُكلفوا عدداً من الأدباء ومعهم الرسّام «بيكار» لإصدار عدد من سلاسل كتب الأطفال المُصوَّرة. وقد بدأ إصدار تلك السلاسل عام (١٩٤٦م).

كما كانت للفنان تجربة كبيرة وفريدة مع مجلة «سندباد» للأطفال، (ظهرت في عـــام ١٩٥٢م)، فقد استطاع من خلالها بخطوطه البسيطة وألوانه المُبهجة جذب عالم كبير من الأطفال للمجلة، لأنّه كان قادراً على تكثيف ما يقوله الكاتب للطفل من خلال رسومه وخطوطه الرشيقة. كما نقل للأطفال قيمة الانتماء للوطن، وحُب العلم، وعشق الثقافة.

حصل بيكار على العديد من الجوائز المحلية والدولية، منها: وسام الاعتزاز من المغرب (١٩٤٢م)، وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (١٩٦٧م)، جائزة جمال عبدالناصر (١٩٧٥م)، جائزة الدولة التقديرية، مع وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى (١٩٨٠م)، جائزة مبارك للفنون (٢٠٠٠م).



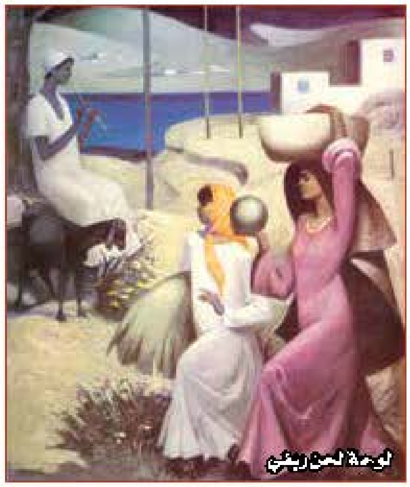
بيكار بريشته



لوحة الأمومة



لوحة من النوبة



لوحة لحن ريفي



لوحة جني البرتقال

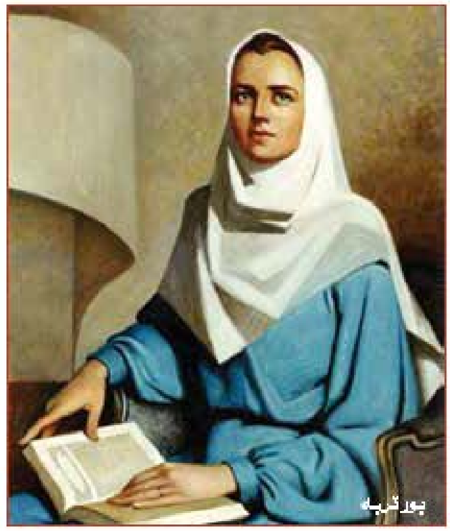
كما صدر للفنان عدة كتب، منها: (صور ناطقة ١٩٧٧م)، وكتب مقدمته الكاتب الكبير مصطفى أمين، و(رسم بالكلمات ١٩٨١م)، وقدّمه الكاتب الساخر أحمد رجب (١٩٢٨-٢٠١٤م).

توفي بيكار في (١٦ نوفمبر من عام ٢٠٠٢م). ويُحسب لوزارة الثقافة ولقطاع الفنون التشكيلية إنقاذ ما تبقى من تراثه من البيع بالمزاد العلني مقابل (٢٠) ألف جنيه دفعتها الوزارة لابنه ناصر بعد وفاة زوجته السيدة قاسمة في (١٤ فبراير عام ٢٠١١م)، التي تصل إلى (٢٦٤) إسكتشاً وأعمالاً ورقية، و(٣٨) لوحة زيتية.

ومنذ الستينيات من القرن الفائت، اتجه بيكار لرسم لوحات لعوالم خاصّة بعيدة عن المباشرة كما يحدث في رسمه للبورتريهات، وكان موضوعه الأثير هو النوبة، والريف المصري. كانت الخطوط فيها موجزة، ويغلب على اللوحة التسطيح، عدا بعض الخطوط. وكان يستلهم من الحي الموجود في شخصياته ليُحيله إلى رمزيته الحالمة؛ فالفلاحة جميلة كما الحُلم، والفلاح أو النوبي رشيق كالنخيل، أمّا البيوت فهي أسطورية ملتزمة الجذور، وشجره مغتسل وكأنّه في صباح الربيع.

رسّخ أدب الرحلات في عمله كصحافي وصور بلاد العالم بريشته وسجلها بقلمه

عبر عن خصوصية البيئة المحلية إنسانياً في الريف المصري والنوبة وحياة البسطاء


بورتريه

ولعلّ من أشهر لوحات بيكار لوحة «جني البرتقال» التي تعبّر عن طبيعة الريف المصري، وقد نفذها بأسلوبه البسيط، مختزلاً حركة الأشخاص وملامحهم أثناء جني البرتقال، مهتماً بإظهار ملامح الظلّ والنور، تتناثر خلالها حبات البرتقال بألوانها الساخنة على مُسطّح لوحته التي انقسمت إلى أشكال هندسية بسيطة، مؤكّداً فكرة المنظور وتتابع المسطحات.

وقد أحبَّ بيكار المثّال الكبير محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤م)، فكانت نساؤهما متشابهة في رقتها واتساقها وجمالها. وفي هذه اللّوحات كانت الخضرة يانعة، والأفرع حانية، والجرار كما القلوب الطيبة، والناس كالجمال، أمّا الأرض فهي بساط أو سجادة صلاة، الكلّ فوقها خاشع القلب بملامحهم وحركاتهم، وكأنّهم يؤدون طقوساً تغلفها رهبة القداسة، إنّه عالم طاهر تمنّاه «بيكار» لنا فمنحنا لوحاته حُلماً رقيقاً.

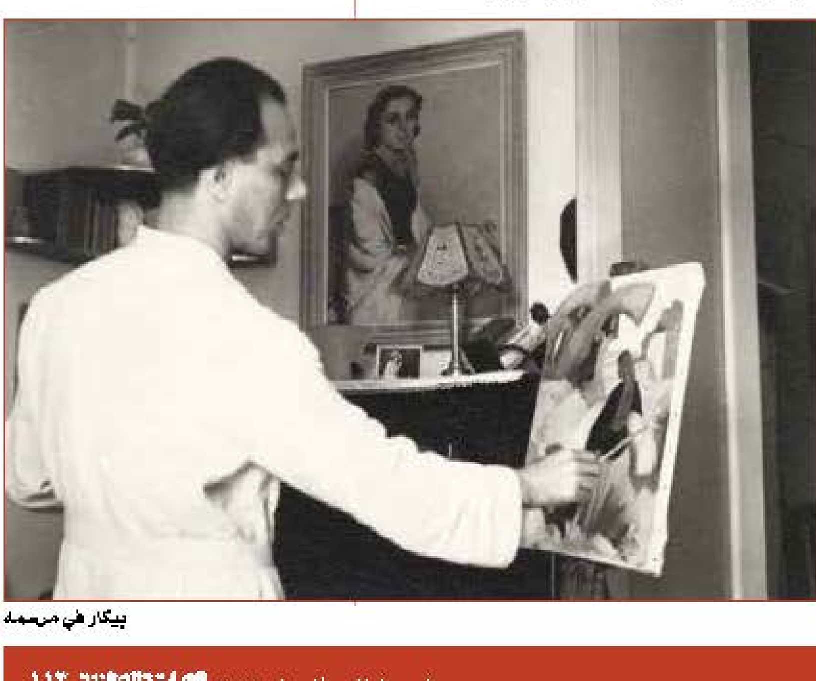
يُعد بيكار واحداً من أمراء فن البورتريه، حيث اتسمت خطوطه بالانسيابية وتكويناته بالإحكام، فقد كان يُضفي على البورتريه شيئاً من سكينة روحه ووداعتها؛ لهذا كان أغلبها حالماً، رقيقاً، فنساؤه وديعات، يُغلف وجوههن سموّ وإباءٌ وبهاء. واعتبر بيكار أنّ فن البورتريه الذي تميّز به تلخيص للحياة على مُسطح اللوحة، وقد قال عنه: إذا لم أحبّ ملامح مَنْ أرسمه فلن تطاوعني فرشاتي، لذا تراه يقترب من الشخصية ويغوص فيها بالتعامل والحديث ليقتنص اللحظة المناسبة، ويُعبّر عنها باللّون والخط.

كما رسم بيكار العديد من الشخصيات وكان يهتم بتجميلها، فهو يرى أنّ هناك شيئاً ثابتاً وأشياء مُتحركة وأشياء عارضة، لكنه يرسم الشخصية في وضع سكوني لكنه حي وليس جامداً، يرسم الحركة الباطنية وليست الظاهرية؛ ففنان البورتريه ينجح حينما يصطاد ذلك ليؤكّد أهم ملامحه الداخلية، وهو ما يعطي العمل الفني قيمته، وأقرب الناس إلى الفنان هو شخصيته، والتي يستطيع أن يكتشفها على مسطح العمل من دون مواربة. وقد رسم بيكار لنفسه العديد من الصور منذ تخرجه في الثلاثينيات وحتى الثمانينيات من القرن المنصرم، عبّرت عن تطوّر ملامحه وارتباطها بحياته، لكنها ظلت تحمل القوة رغم تقدُّم العُمر.

ولمع بيكار أيضاً في مجال النقد الفني، فقد كان يمتلك لغةً راقيةً ورؤيةً ثاقبةً، وأسلوباً بسيطاً عميقاً ورقيقاً أيضاً. وكان يميل إلى المدرسة الوجدانية الانطباعية والتي يشكل الميل إلى الجمال اللغوي والحنان التعبيري جزءاً كبيراً فيها. وكثيراً ما أُتهم في الحركة الفنيّة بادعاء أنّه مُجامل، فاتهاماتهم الباطلة ذهبت وولت، أمّا غنائياته رُغم الرحيل فستبقى لأنّها أسعدت عشرات المُبدعين وملايين الناس، فقد كان بيكار منبعاً لتيار شعوري متدفق يُقدّم للفنانين النصح والمشورة، وهم على أعتاب الطريق نحو عالم الفن الجميل، ويُقدّم للناس كل الناس لمساته الرقيقة البسيطة كي يستوعبوا عالم الفنون التشكيلية الجميلة، على الرُغم من تعدُّد وتعقُّد مدارسها ورؤاها.

> رسم لنفسه العديد من الصور عبّرت عن تطور ملامحه وارتباطها بحياته

> لمع في مجال النقد الفني وامتلك لغة راقية ورؤية ثاقبة


بيكار في مرسمه



فرحان بلبل

حول تعليم المسرح

العمل في المسرح يحتاج إلى علم ومعرفة

في ربع القرن الذي مضى، نلاحظ عند الشباب العرب في مختلف الأقطار العربية إقبالاً على العمل في المسرح، فكأن هذا الفن الذي كان عند الأوساط الشعبية حراماً أو قريباً من الحرام حتى أواسط القرن العشرين، رُفعت عنه الاتهامات التي رافقته منذ أول نشأته، فلما جاء التلفزيون بمسلسلاته وممثليه الذين صاروا نجوماً يحوم حولهم المشاهدون، أخذ الممثل يحتل مكانة مرموقة بين الناس، وصار حلم كثير من الشباب والشابات، أن يصبحوا نجوماً يحوم حولهم الناس كهؤلاء النجوم، وصار العمل في المسرح يمكن أن يكون طريقاً لنجومية التلفزيون، إضافة إلى أن الوقوف فوق خشبة المسرح بذاته فيه من الألق والتألق ما يُغري بالدخول إلى عالمه، وإذا بأرتال من الشباب والشابات تسعى للانتساب إلى مجموعات مسرحية، ولأن الكتاب المسرحيين صاروا يحتلون مكانة رفيعة بين أصناف الأدباء، فقد انتقل كثير من موهوبي القصة أو الشعر إلى الكتابة للمسرح.

لكن العمل في المسرح، وفي كتابته على التحديد، يحتاج إلى علم ومعرفة، والمعاهد المسرحية يمكن أن تقدم العلم للممثل ولبعض أشغال المسرح وللكتاب، لكن المعاهد المسرحية العربية قليلة جداً ولا تستقبل إلا أقل الأعداد من تلك الأرتال في كل بلد.

أمام هذا الإقبال على المسرح، مع قلة أو انعدام المعاهد التي تعلم المسرح، أخذت بعض المؤسسات المسرحية- مشكورة - بإقامة دورات مكثفة لإحدى أشغال المسرح، وأطلقت على هذه الدورات اسم (الورشات)، و(الورشة) في الأصل تعني (مجموعة من العمال مكلفة بإنجاز مشروع ما من الأعمال الإنشائية)، وهي تعني (عملاً جماعياً بإشراف المختصين بهذا العمل الإنشائي)، والورشة المسرحية تعني (أن يقوم واحد من المختصين بفرع من فروع المسرح بالإشراف على مجموعة من المتدربين لكي يتعلموا أحد فنون المسرح).

وهذه الورشات شاعت بين الأوساط المسرحية العربية في السنوات العشرين الأخيرة، فثمة ورشة للتأليف المسرحي، وأخرى للتمثيل أو الإخراج أو السينوغرافيا أو غير ذلك، وتكون هذه الورشات على الأغلب ملحقة بالمهرجانات المسرحية، وتتراوح مدتها بين خمسة أيام وعشرة أيام، ويمكن لبعض المؤسسات المسرحية، أن تستدعي واحداً من خبراء المسرح، لإقامة ورشة حول بعض أشغال المسرح في مدة عشرة أيام أو أكثر بقليل خارج إطار المهرجانات، وقد تقوم هذه المؤسسات بإقامة دورات متلاحقة في العام الواحد.

ولا شك أن لهذه الورشات فائدة ما، فهي تعطي المشارك فيها فكرة موجزة سريعة عن موضوعها، فإذا شارك واحد أو أكثر في عدة ورشات في الاختصاص نفسه، فسوف تكون فائدته أكبر. لكن ضرر هذه الورشات مهما كثرت وتلاحقت أكبر بكثير من فائدتها، ولتوضيح المقصود..

المشاركون في هذه الورشات، وخاصة في دورات (التمثيل)- وهم الأغلبية العظمى-

> المعاهد المسرحية القليلة في الوطن العربي لا تستقبل إلا أعداداً قليلة من الشباب

يقيمون ورشات لمن يريد تعلم التمثيل من أبناء مدنهم، وهذا الطامة الكبرى، فهؤلاء- وقد رأيت منهم الكثير في سوريا وبعض الأقطار العربية- يظنون أنهم امتلكوا ناصية فن التمثيل خلال الأيام الخمسة أو العشرة، مع أن ما أخذوه منه لا يتعدى شذرات متفرقة، فإذا كان المشرف على الورشة التي حضرها اسماً مشهوراً في الأوساط المسرحية، صار المتدرب يفخر أمام الآخرين بأنه تلميذ فلان، ثم يأخذ بتعليم ما التقطه من تلك الشذرات المتفرقة لمن يتتلمذون على يديه، ولا يلبث الذين دربهم يظنون بأنهم صاروا أساتذة في تعليم فن التمثيل، فيُقيمون هم أنفسهم دورات لمن يريد تعلم فن التمثيل.

وهكذا، ولأن كثيراً من شبابنا اليوم متلهفون لتعلم التمثيل، ولأن الأساتذة فيه غائبون، فإنهم يتعلقون بكل من حضر ورشة عند أحد الأساتذة أو عند من تعلم على يد من حضر ورشة ما، وسبب ذلك بسيط، فالعطشان يتعلق بكل من يقدم له كأس ماء، وتكون النتيجة أن الجهل بفن التمثيل صار السائد بين زهرة الشباب العربي، والسبب بسيط أيضاً، فمهما كان ما حصله المشارك في ورشة للتمثيل كثيراً، فهو نقطة من بحر فن التمثيل. ولو أتيح لك أن تعرف- كما أعرف- ما يجري بين الشباب الطامحين لتعلم فن التمثيل في أكثر أقطار الوطن العربي، لأصابك العجب من كثرة الأدعياء ومن كثرة المتعلقين بهؤلاء الأدعياء. وسوف ألخص لك أيها القارئ الكريم ما يجري في هذه الورشات بدءاً مما يفعله الأساتذة، وانتهاء بما يفعله تلاميذهم وتلاميذ تلاميذهم.

تبدأ الورشة بدروس الليونة، وهي ليست أكثر من دروس في الرياضة، ثم يلحق بها دروس في الصوت والحركات المساعدة على تحريره وحسن إخراج الهواء من الصدر، دون أن يبلغوا في ذلك حداً مقبولاً، ثم يُقسم المشاركون إلى حلقات صغيرة تتدرب كل واحدة منها على مشهد تختاره بنفسها مع الاتفاق على المشرف، من ذلك مثلاً (ماذا يفعل شخصان واقفان بانتظار الباص)، أو التقيا بصديق لهما في الحديقة أو في السوق، وتعمل كل مجموعة على تطوير ما يمكن أن يجري لها في ذلك الموقف، وكل الحوارات التي تجري، وأكثرها طريف ممتع كوميدي أو تراجيدي تكون بعامية البلد الذي تقام فيه هذه الورشات، ولا يوجد واحد منها يتكلم باللغة الفصحى على الإطلاق، وكلها لا تمتاز بحسن الإلقاء حتى بتلك العامية المحلية، وكلها تظل محصورة ضمن موقف محدد، فهي (لقطات) يشارك المتدربون على أمثالها طوال مدة الورشة أو الورشات التي يشاركون فيها بعد ذلك، فلا يتعلم المتدرب على الإطلاق تأدية ما يسمى (الدور المسرحي) الذي هو سر فن التمثيل وغاية تعليم فن التمثيل، وقد حضرت مرات كثيرة حفل الانتهاء من تدريبات ورشات لفن التمثيل، وكنت في كل مرة أسأل المشرف- وبعضهم من كبار الأساتذة- عن تعليم المتدرب إتقان الدور المسرحي، أو عن عدم وجود مشاهد باللغة الفصحى، فكان الجواب دائماً عند الجميع: هذه ليست مهمتنا.

أما المشاركون في ورشات التأليف المسرحي؛ فشأنهم أدهى وأقسى، فأكثرهم يظن بأنه بحضور عدة دروس في هذا المجال يؤهله لأن يكون كاتباً، وكثير منهم- وقد التقيت بالكثير من هؤلاء- يفتخرون بورشتهم تلك ويعتقدون أنهم ليسوا بحاجة إلى غيرها، ولعل اقتناع هؤلاء المشاركين بإتقانهم فن الكتابة المسرحية أهم أسباب ضعف الكتابة المسرحية عند كتاب المسرح الشباب.

فهل يعني هذا أن نستغني عن هذه الورشات؟ الجواب: لا.. فليس هناك من سبيل لتعميم الثقافة المسرحية بين الشباب العرب المتلهفين لتعلُّم فن المسرح إلا هذه الطريقة، فالتعليم في أي مجال يقوم على قاعدة لا تتغير وهي: وجود أستاذٍ معلم وطلابٍ يتعلمون. ولإقبال الشباب العربي على تعلم فنون المسرح مع قلة المؤسسات التعليمية لهذا الفن، تصبح الورشات المسرحية سبيلاً وحيداً لاستيعاب تلك الأرتال الناشئة الجدية في تعلم المسرح. بقي أن نطور عمل هذه الورشات وأن نرتب أمورها بحيث تصبح على مدى ستة أشهر أو عام.

وأنا أوجِّه مقالي هذا إلى الآلاف من الشباب العربي وإلى عشرات الأساتذة الكبار، وإلى المؤسسات الراعية للنشاط المسرحي، لعلهم يُعيدون النظر فيما يفعلون وفيما يبذلون من جهد حتى لا يذهب الجهد من غير طائل.

ولعلي في مقال قادم أقف عند ورشة التأليف المسرحي التي هي أخطر أنواع هذه الورشات، ولعلي بذلك أضع للمؤسسات المسرحية منهاجاً نافعاً في تعليم الكتابة المسرحية.

تبنّت المؤسسات المسرحية إقامة دورات مكثفة وورشات مسرحية متنوعة

الاهتمام بالورشات المتخصصة لأنها أكثر فائدة وخصوصاً مع اختيار المشرفين عليها

الورشات من وسائل رفد المشهد المسرحي بدماء شابة واعدة

مسرحه يهتم بالشخصية وحضورها الإنساني

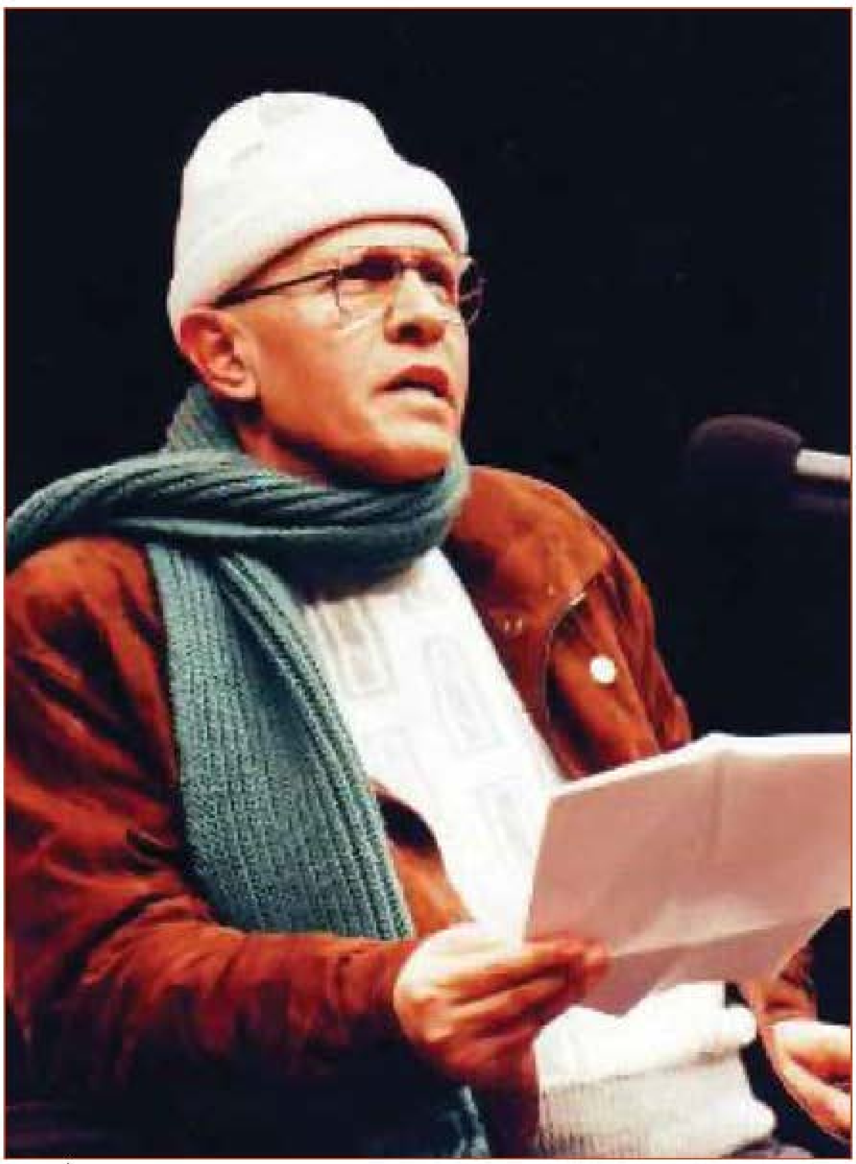
سعدالله ونوس

هدم الحاجز الرابع بين الخشبة والجمهور



رضا عطية

أمسى المسرحي سعد الله ونّوس (١٩٤١-١٩٩٧) علماً خالداً في سفر كُتّاب المسرح العربي الكبار. غير أن «ونوس» الذي قدم مسرحاً ينهل من التراث فيما استوحاه من قصص تراثية وحكايات تاريخية، استطاع أن يُقدِّم مسرحاً طليعياً، حداثي البناء في مجمل ما قدمه من مسرحيات ناهز الخمسة والعشرين نصاً مسرحياً؛ إذ عمد «ونّوس» إلى إيجاد تماهٍ بين مساحتين مسرحيتين هما: «خشبة المسرح» بما تضمه من ممثلين، و«الجمهور» بما تهدمه النصوص «الونّوسية» من الحاجز الرابع الذي يفصل بين خشبة العرض والجمهور.



سعدالله ونوس

إذ تعمد بعض نصوص «ونوس» على إشراك المتلقي والجمهور في لعبة الحدث المسرحي، وإقحامه في مغامرة التوتر المسرحي وعقدة الصراع المسرحي، فكان مسرحه في بعض نصوصه وكأنه يقيم حلقة نقاش ترتكز على عملية عصف ذهني، يقوم على تداول الأفكار ومناقشة علل المشكلات والتنقيب عن جذورها توصلاً لحلول لها. وقد شاركه أفكاره المخرج فواز الساجر في بعض أعماله.

قدّم ونّوس مسرحاً طليعياً يرمي إلى تحقيق الإصلاح، وينشد إرساء العدل وضمان الحرية بكافة صورها. غير أنّ رؤية «ونّوس» تدين مسرحه وتعتبره مسرحاً تسييسيّاً أكثر منه سياسيّاً، فهو يتخذ من الشأن السياسي منطلقاً لإيقاظ الوعي وتوجيه دفته.

لذا لجأ ونّوس إلى أقنعة تاريخية وتراثية يُجري فيها خطابه المسرحي، ويبث عبرها رسالته الإيديولوجية وينفذ منها إلى مناشده المتوخاة، فقد لجأ إلى الدراما اليونانية القديمة كما في «ميدوزا تحدق في الحياة»، والتراث القديم كما في «الملك هو الملك»، والتاريخ العربي والإسلامي كما في «منمنمات تاريخية»، كما استلهم بعض أعماله من نصوص معاصرة.

إنّ نقد «ونّوس» للذات قد امتد ليشمل الذات في حضورها عبر مستويات عدة، منها ما هو قومي، فقد كان «ونّوس» قوميّاً، معنيّاً بقضايا العروبة، فيتناول في ثاني مسرحياته المنشورة «فصد الدم» القضية الفلسطينية ملقياً اللوم على الوطن العربي الذي كان يعيش وقتها حالة من التفسخ وافتقاده الترابط، فالهزيمة لا تنبع إلا من الذات، واستعادة

الحقوق المسلوبة لا تتأتى إلا بالانتصار على انهزامية الذات، ومعالجة ما يستوطنها من علل ووأد ما يسكنها من روح استسلامية. فتبرز عبر تلك المسرحية خمسة فواعل رامزة تكون محوراً لأحداثها ومولداً لدلالتها، فهناك (الجماعة) التي تتألف من رجال وأطفال ونساء وشيوخ وهي ترمز إلى الشعب الفلسطيني، الذي تبعثر في الشتات بعد نفيه من أرضه، وهناك (الصحافي)/ البوق الإعلامي الذي يمتلك كاميرا تصوير، فهو المنوط به رصد الواقع وتصوير مجرياته، غير أنه يلتقط صوراً تزيف الواقع. وهناك كذلك (الشاب) وهو أسمر البشرة، مألوف الوجه، بلغت حيرته المدى وهو يستمع إلى محطات المذياع، فيُلاحظ في تلك الشخصية (الشاب) أنها شخصية بلا اسم يحددها وهي لا تحمل إلا صفة الشباب، وهي رمز لجيل الشباب العربي الصاعد الذي ضاق ذرعاً بفساد الخطاب الإعلامي المبثوث إليه في تلك الحقبة الستينية في القرن العشرين، عبر الإذاعات ووسائل الإعلام العاملة على تزييف الوعي. وكثيراً ما تطل تلك الشخصيات النمطية عبر مسرح «سعدالله ونّوس» لتمثل رمزاً مكثفاً يختزل أنماطاً وجماعات متنوعة، كما تتكرر كذلك الشخصيات المُجَهّلة كشخصيات المتفرجين في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، وزبائن المقهى في «مغامرة رأس المملوك جابر»، تلك الشخصيات التي تكون مجرد كومبارس يُستكمل به البناء الدرامي، كما يُمكنها أن تتبادل أدوارها. وهناك أيضاً (علي وعليوة) وهما شابان من الأرض المحتلة، إلا أنّ عليوة قد بدت عليه الشيخوخة مبكراً، يغلبه اليأس، فهو رمز لتيار انهزامي في المجتمع العربي يكون مغيب الوعي، تتلبسه حالة من الانسحابية والفرار من المواجهة، وهو أمر ينبغي استدباره وبتر وجوده من المجتمع العربي وهو ما يقوم به «علي»، إذ يقتل «عليوة» في إشارة إلى قتل الانهزامية، فتمثل شخصيتا (علي وعليوة) الذات الجمعية في انقسامها وانشطارها كتَبدٍّ للوعي الشقي.

ومع عودة ونوس من رحلته إلى فرنسا التي اطلع فيها على المسرح البريختي وعلى تجارب مسرحية طليعية، وأيضاً مع تجرعه – والشعب العربي– مرارة الهزيمة المؤلمة في يونيو (١٩٦٧)، أدرك بحس فني ووعي ناضج لزوم أن يعيد حساباته بخصوص المسرح، حلمه، ونافذته التي يتمكن عبرها من رؤية العالم، ويمرر من خلالها تصوراته لهذا العالم. لقد أخذته ندامة التغيير، ليس ترفاً جمالياً أو نزقاً تجريبياً مفرغاً من غرض فني، وإنما استجابة لحاجات ملحة وقضايا مستجدة لم يعد المسرح بشكله التقليدي وأبنيته الكلاسيكية قادراً على التعاطي معها.

وفي ثورته على الأشكال الراسخة بالمسرح العربي، التي ترمي إلى تأسيس حركة إصلاح تخرج بالمسرح من حالة ركوده وجموده، توجّه ونوس شطر الجمهور: فالبدء من الجمهور، كما ذهب ونوس في دعواه التي أطلقها سنة (١٩٧٠) والتي ضمها منشوره «بيانات لمسرح عربي جديد»، الذي يمثل «مانيفستو» لثورة فنية تهدف إلى تجديد المسرح العربي وإعادة صياغة مفاهيمه المشكلة لعقيدته، فقد رأى ونوس، في مستهل بياناته أن «المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح: تبلوره وحل إشكالاته هو (الجمهور)

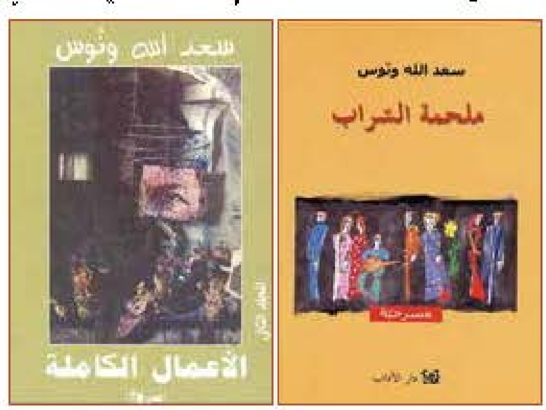
إن التفات ونوس إلى الجمهور، يصاحب تحوله المنظوري للمسرح من النص الكتابي اللغوي، إلى العرض، وهو النص الفوق لغوي، كما ينتقل– بالمثل– بمفهوم العرض ليوسع من دائرته لتشمل الصالة/ النظارة حيث الجمهور، بعد أن كان قاصراً على الخشبة المسرحية، فبعد أن كان الجمهور متلقياً للرسالة أو مرسلاً إليه فحسب، يصير شريكاً في صنعها، فيُعلن ونوس، عن استراتيجيته الثورية لإصلاح المسرح: «لهذا سأقلب هذه المفاهيم التي تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط، ولا تتعداها إلا عرضاً وبشكل ثانوي إلى الجمهور، إذ تعتبره واحداً من مشكلات



مشهد من مسرحية «الملك هو الملك»

اعتمد في مجمل أعماله على إشراك المتلقي والجمهور في لعبة الحدث المسرحي

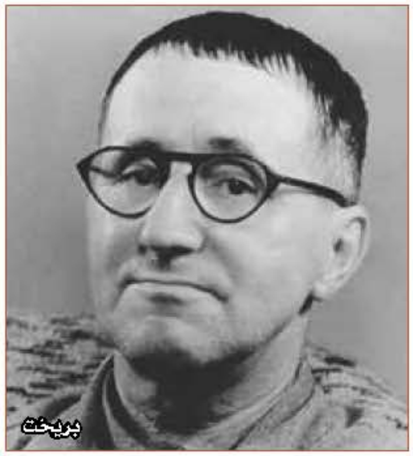
أعماله المسرحية أشبه بحلقة نقاش ترتكز على عملية عصف ذهني يقوم على تداول الأفكار

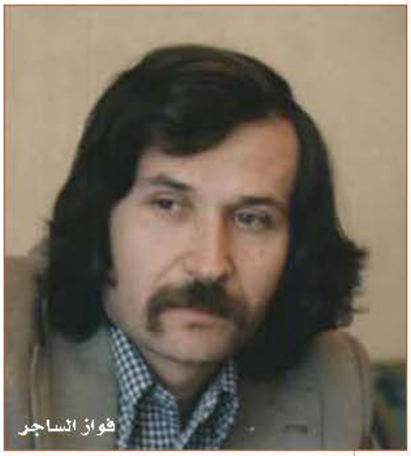


من مؤلفاته

الحركة المسرحية لا أكثر- ولعل هذا ما يفسر الخيبة لمعظم الحلول التي وُضعت لهذه المشكلة.. فالمسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره (حدث اجتماعي).

في مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» التي ينشئ بها مسرحاً داخل المسرح تلك التقنية التي تعود إلى لويجي بيراندلو، يندد ونوس، بمسؤوليات الذات عن تلك الهزيمة القاسية التي لحقت بالأمة في (١٩٦٧)، إذ تتعدد أسباب الهزيمة والخسارة واحدة، إذ اخترع الجنود الفارون من المعركة روايات كاذبة وقصصاً مختلقة تبريراً لهزيمتهم؛ فمنهم من ادعى «أن لجنود العدو أجنحة يطيرون بها»، ومنهم من قال «إن جنود العدو ليسوا بشراً» بل هم آلات محاربة تمشي على الأرض، غير أن النص الونّوسي لا يقنع بمطارحة الأسباب البادية على سطوح المشهد، بل ما يفتأ أن ينكأ الجراح، فيعمد إلى استجلاء أسباب الهزيمة البعيدة؛ منها الجهل الذي ينتشر بالمجتمع، والذي يغشى الريف بشكل واسع وميل التفكير الجمعي إلى «الخرافة» في تفسير الظواهر والأشياء، وكذلك ذكورية المجتمع الذي يقهر المرأة ويقمعها ويسفّه من شأنها، كذلك يُجلي أسباب الهزيمة الوجدانية ومنها الشعور بتضاؤل الذات، فحينما يلوم أحد المتفرجين الفلاحين اللاجئين على تركهم قراهم وعدم مقاومتهم الاجتياح الصهيوني، يقول متفرج آخر: «إنه يتحدث عن الفيتناميين»، ليرد عليه متفرج ثالث: «وأين نحن من الفيتناميين»، فيقول الرجل القروي عبدالرحمن: «نحن لا نسمع عن بلاد بعيدة»، فيجلي الحوار السابق شعوراً ذاتياً بالدونية والتراجع يتمثل في الشعور بأنّ العرب أقل بأساً من الفيتناميين الذين صدوا العدوان الأمريكي عليهم، كما يبرز أيضاً عزلة القرويين عن العالم، وهو ما يشي في هذا الموقف الحواري وغيره بانشطار الوطن/ سوريا وتخلف ريفه الشديد قياساً بحضره، فالريف أمسى كماً مهملاً محروماً من التنمية.


بريخت


فواز الساجر

وبالتوازي مع تدارس ونوس أسباب هزيمة يونيو/ حزيران ٦٧، فهو يعرض من خلال الحكاية الإطار للحبكة المسرحية اختلاف «المخرج» مع «عبدالغني» الكاتب حول مفهوم المسرح والغرض منه، في تمثيل للصراع بين تيار كلاسيكي يتبدى في موقف المخرج ومفهومه عن المسرح، وتيار طليعي يتجلى في مفهوم الكاتب عبدالغني التثويري عن المسرح.

إذ يعمل المخرج بمخاطبته الجمهور على كسر الحاجز الرابع بين الخشبة والنظارة، وهو ما يفتح الباب أمام احتمالية رد الجمهور على الرسالة الموجهة إليه من الخشبة. أما المخرج/ الممثل، فإنه يعمل على استخدام لغة الجسد جنباً إلى جنب مع اللغة الصوتية اللسانية، فلغة الجسد قد تكون أقدر على التعبير عن كوامن الذات. ويبدو من خطاب المخرج أنّه محاولة للهروب من مجابهة الجراح أو استدعاء الذكريات الحزينة. إنه خطاب هروبي، منسحب، يسعى إلى إعفاء الذاكرة من مهامها، لكنه- في الوقت نفسه- خطاب إشكالي، يثير قضايا هامة حول دور الفن، تلك القضية التي أثيرت بإلحاح في الثلث الثاني من القرن العشرين، والتي جعلت قبلة الفن بين غايتين: الفن للفن، في مقابل الفن للحياة.

حاول الوصول إلى حلول للمشكلات التي تواجه المواطن العربي دون إعفائه من المسؤولية


مسرحية «طقوس التحولات والإشارات»

يبدو تصور المخرج لما يمكن أن يُقدَّم بهذه المناسبة ملتبساً ومتردداً، فقد حلم بإعداد سهرة شعرية، ينشد فيها بشكل مسرحي قصائد وثيقة الصلة بتلك الفترة. فإذا كان المسرح يقوم على الدراما والحوارية، والشعر يغلب عليه- إذا اتخذ شكل القصيدة- الغنائية والفردية، فأي تلاقٍ أو مبرر يجمع المسرح بالشعر؟ المسرح بدراميته يخاطب

لجأ إلى النهل من التاريخ والتراث والواقع وتوظيفها في خطابه المسرحي

العقل والوعي، بما فيه من آراء تدور في ساقية الحوار. أما الشعر فيخاطب العاطفة، فالشعر أقرب إلى الذاتية.

فمازال المخرج في تفكيره بالمسرح يبدو أحادياً، فبطل مسرحه أقرب ما يكون إلى البطل الملحمي، فهو يؤسطر البطل، فالمخرج يتلبس بالفكر الأرسطي عن البطل الملحمي الذي يكون أقرب إلى الخيال من الواقع، بطل أسطوري من عوالم المثل المفارقة، بطل ينتمي إلى عالم الوهم أكثر من عالم الحقيقة.

إن تأدية المخرج/ الممثل لما كان مقرراً لبطل مسرحيته الممثل من أفعال، فيه إيهام للمتلقي بدوره كمخرج، وفيه كسر للإيهام فيما يخص أفعال الممثل الذي يتقمصه المخرج، أما تكثيف الأضواء الملونة على الممثل المراد أسطرته، فيمنحه هالة غير عادية، تساندها الموسيقا الباعثة على الرهبة بتجسيدها صوت الرصاص، ما يجعل هذا الممثل/ البطل الملحمي الأسطوري بؤرة ممغنطة ومشعة في آن: تستقطب المؤثرات السينوغرافية، وتشع بمثيرات منبِّهة تحمل في ثناياها دلالات. ولكن الاكتفاء بحضور ممثل واحد على المسرح، يتنافى مع مفهوم الحرب القائم على تعارك جيشين أو فريقين، مما يصيب المتلقي المتفرج إيحاءً ملتبساً بالأمر، كما يدس شعوراً باطنياً للمتلقين بتشوش تصور المخرج للحرب، وحتى مع ظهور مجموعة من الكورس لتؤدي دور الجنود، فلا يتعدى دورها سوى أن تكون صدى لصوت ذلك الممثل البطل، تردد نفس جملته (الخوف نشيع بلاد لا نعرفها) أو تكرر نفس مقطعه.

تعمل هزيمة الخامس من حزيران على إطلاق جياد التساؤل في وديان فسيحة وشعاب متفرقة: فبقدر ما تحرض الهزيمة على البحث عن أسباب وقوعها، بقدر ما تعمل- بالتوازي- على البحث عن الشكل الفني الذي يمكنه أن يستوعب هذا الحدث الجلل.

وتعمل الإيماءات المبثوثة عبر الخطاب المسرحي والإيحاءات المصاحبة لأداء الشخوص في تمثيل منطوقات الخطاب في العرض المسرحي، على اجتراح الحالات الشعورية المبطنة وكشف الدواخل النفسية الملازمة لما يصدرونه من أفعال أو حركات: فتردد الكاتب عبدالغني، عند معاينة أثر الهزيمة في الخيال (الواقع المؤلم على الفن) يجسد حالة من التردد والاهتزاز النفسي، التي يعاينها الكاتب من جراء الهزيمة. وفي المقابل، فإنّ المخرج يريد أن يتناول المسرح البطولة لا الهزيمة، متغافلاً الواقع، ومزيِّفاً الوعي، ومُغيِّباً للإدراك.

إن اختلاف الرؤى بين المخرج والكاتب حول الشكل المسرحي، الذي يمكن أن يتناول حرب الخامس من حزيران، أكبر من خلاف حول رؤية فنية، إنما هو خلاف فكري حول ماهية الفن ودوره في التعامل مع الأحداث الكبرى.

كان «ونّوس» في مسرحه مهتماً بما ينتاب الشخوص من تحولات فارقة وهي سمة من سمات مسرح العبث، وهو ما نتابعه في واحد من نصوصه المسرحية الأخيرة «طقوس التحولات والإشارات» التي تجري أحداثها المرتدة بالتاريخ إلى القرن التاسع عشر في دمشق، حيث خصومة عالقة بين الشيخ محمد قاسم المرادي «مفتي الشام»، وعبدالله «نقيب الأشراف»، فيقوم «عزت» قائد الدرك/ الشرطة بالقبض على عبدالله وهو بصحبة «وردة» فيُلقى عبدالله بالسجن، غير أن المفتي يبادر بإنقاذ عبدالله غريمه من ورطته لتتفاعل الأحداث بتبادل الأدوار بين وردة ومؤمنة زوجة عبدالله.

تلاحق هذه المسرحية الاختلاف الهائل بين المظهر، وهو البادي من الشخصيات للعيان أمام الناس، والمخبر وهو جوهر الشخصيات وما تتمنى أن تحياه وتكونه، فترصد حالات من الزيف الناجم عن تقنُّع الشخوص بما ليس فيها وتلبسها بما ليست عليه.

كما ترصد المسرحية تحولات الشخوص الحادة من حال إلى نقيضه: فـ«عبدالله» نقيب الأشراف وعبثه يتحول إلى الزهد والتصوف، فحينما يذهب «عبدالله» للقاء «عزت» قائد الدرك السابق الملقى به في السجن ظلما يرسم مفهوماً خاصاً به عن السجن: «لا تبتئس يا صاحبي.. ما السجن إلا كسواه من الأمكنة. السجن الفعلي، هو سجن النفس. ومن أدرك ظلامه وحصره، يعرف أن هذه السجون هي كالرياض وكالقصور». فعبدالله المتحول إلى الصوفية يتعالى على التحديد المادي للعناصر والمفاهيم ليحدده تحديداً مفارقاً، روحيًا ينبعث من انفكاكه من أغلال الماديات.

وفي مجمل أعمال يتخفف مسرح ونوس من الديكورات الباذخة، ولا يكون حضور أشيائه المادية كثيفاً، فهو مسرح متبسط في خلفيات مشاهده وإكسسواراته، فهو مسرح شخصيات، يهتم بالشخصية في حضورها الإنساني من دون أن يعبأ بعمل الأشياء.

مسرحيته الأخيرة «طقوس التحولات والإشارات» ترصد حالات من الزيف الناجم عن تَقنُّع الشخوص بما ليس فيها وتلبسها بما ليست عليه


مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»


مصطفى عبدالله

يؤسس لملامح جديدة للمسرح الصحراوي

القاهرة تحتفي بمسرح سلطان القاسمي

في المؤتمر الدولي التاسع للجمعية المصرية للدراسات السردية الذي عقد مؤخراً بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة، في أول تعاون لها مع كلية الآداب جامعة قناة السويس، لفتني بحث قدمه الدكتور جمال السيد حسين، من قسم الدراسات المسرحية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، حول المسرح الصحراوي، وقد تناول فيه عروض الدورة الثانية من مهرجان المسرح الصحراوي، الذي أقيم في الشارقة في ديسمبر (٢٠١٦)، مع التركيز على العرض الإماراتي «داعش والغبراء»، الذي كتبه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وأخرجه للمسرح محمد العامري، وكان عرض الافتتاح في دورة العام الماضي، نظراً لأهميته ولأنه يعكس فلسفة صاحب فكرة إقامة هذا المهرجان، الذي كتب الملحمة الشعرية «عليا وعصام»، التي دشنت الدورة الأولى لهذا المهرجان في عام (٢٠١٥)، وكانت من إخراج الرشيد أحمد عيسى.

وقد أشار الدكتور جمال السيد حسين في بحثه إلى أنه تناول مسرحية «داعش والغبراء»، لأنها من أكثر العروض التي يمكن أن تؤسس لملامح محددة للمسرح الصحراوي.

واستهل الباحث ورقته بتقديم بانوراما للمحاولات التي بذلت لخروج العرض المسرحي على شكله التقليدي داخل الجدران الثلاثة، التي اصطلح البعض على تسميتها بـ«العلبة الإيطالية»، التي دأب المسرحيون على استخدامها بوصفها البيئة الأكثر ملاءمة لتقديم العروض المسرحية في العالم أجمع.

وطوّف الباحث بالمراحل المختلفة التي مر بها العرض المسرحي عبر التاريخ، منذ ولد من رحم الاحتفالات الدينية التي كانت تعقد في الأماكن الطبيعية المفتوحة في بلاد الإغريق، إلا أن التطور الذي شهده المسرح الإغريقي حتى وصل لصيغة لها سمات محددة أوجب تشييد معمار محدد لتقديم العروض، هذا المعمار الذي جمع بين سمات الأماكن المفتوحة والمغلقة. وذكر الباحث، أنه مع انتقال المسرح إلى أحضان الكنيسة في العصور الوسطى لتقديم مسرحيات الآلام، بدأ التعامل بشكل مغاير مع بنية البيئة المكانية للعرض المسرحي، ومع نجاح المسرح فيما استخدم من أجله وخاصة بما يتعلق بالنواحي الدينية، كان لزاماً أن يخرج للساحة أمام الكنيسة ثم إلى الأسواق مع تزايد أعداد مستقبلي العروض، هنا كان الخروج حتمياً لاعتبارات تتعلق بالمشاهدين من أجل إيجاد حلول لمشكلة الحيز الضيق، وهو ما فرض آليات مغايرة في التعامل مع البيئة المكانية للعرض المسرحي من حيث تقنيات الصوت وزوايا الرؤية.

وفي عصر النهضة، تنقّل المسرح بين أشكال مختلفة من أماكن العرض، ولكنه استقر في النهاية داخل هذه العلبة الإيطالية، وهو ما أفسح المجال للاستفادة من تقنيات

> بدأت المحاولات بخروج العرض المسرحي على شكله التقليدي (العلبة الإيطالية)

> في عصر النهضة استفاد المسرح من منجزات الثورة الصناعية في الإضاءة وتقنيات الصوت

الصوت والإضاءة التي نتجت عن الثورة الصناعية، وبالتالي بدأنا نشاهد الحركات الميكانيكية في التعامل مع المناظر المسرحية والديكور، كما بدأت الإضاءة المسرحية عهداً جديداً في طريقة إنارة المشهد المسرحي وإكسابه لمسات ضوئية جمالية، وتعددت أشكال معدات الصوت والإضاءة التي تطورت حتى وصلت إلى ما وصلت إليه الآن.

ومع مرور الوقت، تعالت الأصوات، التي تطالب بخروج المسرح مرة أخرى من علبته المغلقة إلى الأسواق والحقول والمزارع والشوارع وغيرها من الفضاءات غير التقليدية، وبالرغم من تعدد أسباب هذا الخروج، فإنه ترتب عليه الكثير من الرهانات، التي أوجبت إيجاد حلول للتحديات التي قابلت المسرح في بيئته الجديدة، وقد يكون التجريب أحد أهم أسباب هذا الخروج، فالمسرحيون يميلون إلى طرح أشكال جديدة لمسرحهم، ومن هنا كان تغيير البيئة المكانية للعرض أحد وسائل التغيير الذي لا يعدم فرص التجريب.

وفي وطننا العربي، كان البحث عن هوية أصيلة لمسرحنا أحد أهم أسباب هذا الخروج، وهو ما انعكس في النصوص التي قدمها: عبدالكريم برشيد والطيب الصديقي في المغرب، وعزالدين المدني في تونس، ومحمود دياب ويوسف إدريس ونجيب سرور، وإسماعيل عقاب في مصر. وسعدالله ونوس في سوريا، وأشار الباحث إلى أن المسرح الصحراوي يعد أحد أنواع المسارح التي خرجت من «كواليس» العلبة الإيطالية لتقدم عروضها في فضاء شاسع، ولكن لما تمثله الصحراء من خصوصية فقد كان لزاماً أن يتم البحث المتأني في الأسباب المحتملة لهذا الخروج، وهذه الأسباب لا بد أنها سوف تفرض آليات متباينة للتعامل مع هذا النوع من المسرح على مستوى الشكل والمضمون.

وحاول الباحث إيجاد السبب الذي أدى إلى أن يذهب المسرح للصحراء، وتساءل: هل تم هذا الفعل بهدف خلق الحاجة للمسرح لدى أهل الصحراء أو روادها بمنطق «انقل مسرحك إليهم؟»، وذكر الباحث أن سبب تقديم المسرح في الصحراء، قد يكون مجرد البحث عن فضاء جديد غير تقليدي على مستوى الشكل، بغرض التجريب بغض النظر عن الموضوعات التي يمكن أن تطرح في هذا النوع من المسرح.

وفي سبيل البحث عن الأسباب المحتملة لهذا الخروج، تتماوج الكثير من الأسئلة التي قد يكون من أبرزها: هل هو تقديم مسرحية أي مسرحية في الصحراء؟ وهنا سيكون الهدف هو مجرد إقامة الفعل الدرامي بعيداً عن محاولة تخصيص شكل محدد الملامح لهذا المسرح، أو حتى البحث عن تلك الموضوعات الفكرية، التي يجب أن يتبناها هذا النوع من المسرح، لكن الأمر قد يتعدى هذا الطرح البسيط ليصل إلى طرح أكثر عمقاً، يتعلق بالتأسيس لما يمكن أن نطلق عليه اسم مسرح صحراوي، بحيث يملك هذا النوع من المسرح من السمات والملامح المشتركة، ما يضعه في مصاف التجارب الراسخة، التي يمكن التأطير لها بوضع مجموعة من الأسس الحاكمة على مستوى الشكل والمضمون، بالطريقة التي تجعل من المسرح الصحراوي مصطلحاً يتم تفسيره وفق معايير محددة.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هل معنى ذلك أن نترك التجارب المسرحية التي تذهب للصحراء، دون الإشارة إلى خصائصها من حيث الشكل والمضمون لحين استقرار التجربة؟ أم أنه يجب على الباحثين التدخل لتحليل هذه التجارب، ومحاولة إيجاد ما فيها من سمات مشتركة وتوصيفها وتنظيمها، ومحاولة وضع إطار علمي للتجربة أو حتى توجيهها والتأثير في محددات تقديمها بشروط الصحراء، وصولاً لمسرح يتنسم أهداف التأصيل والتنظير؟

هذه الأسئلة وما يشابهها مثلت إشكالية هذا البحث الذي سعى في المقام الأول للتفرقة بين «المسرح في الصحراء»، وهو العرض المسرحي الذي يقدم في الصحراء بغض النظر عن الشكل الذي يقدم به، والمضمون الفكري الذي يحمله هذا العرض.

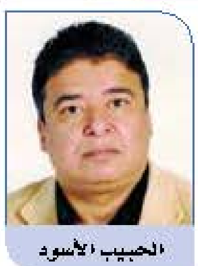
ثمة تجارب عربية متعددة في المغرب ومصر وسوريا لترسيخ هوية أصيلة لمسرحنا العربي

المسرح الصحراوي يجسد ما تمثله الصحراء من خصوصية وليس مجرد البحث عن فضاء جديد



«تطاوين» كوكب خيالي صحراوي

تونس تستعيد ذكريات فيلم «حرب النجوم»



الحبيب الأسود

قبل (٤٠) عاماً، وجد المخرج الأمريكي جورج لوكاس ضالته في التضاريس الصحراوية بالجنوب التونسي، مستفيداً من خصوصيات العمران الأمازيغي، لتصوير الجزء الأول من فيلمه حرب النجوم (Star Wars)، وهو فيلم أوبرا فضاء ملحمي صدر عام (١٩٧٧)، وقام بأدوار البطولة فيه كل من مارك هاميل وكاري فيشر وبيتر كوشينغ وهاريسون فورد وأليك غينيس.

واستلهم مخرج الفيلم جورج لوكاس، اسم كوكب «تاتوين» الصحراوي الخيالي، الذي دارت فيه مشاهد رئيسة من فيلم «حرب النجوم»، من اسم ولاية «تطاوين» التونسية الصحراوية، حيث تمّ تصوير مشاهد من الفيلم، الذي روى قصة مجموعة من المقاتلين من أجل الحرية معروفين باسم «تحالف الثوار» كانوا يخططون بقيادة الأميرة ليا، لتدمير محطة نجم الموت الفضائية، التي تم إنشاؤها من قبل الإمبراطورية المجرية، وتمثل القدرة على تدمير كوكب بأكمله. ثم يدخل وسط هذا الصراع المزارع الصبي لوك سكاي ووكر، عندما يحصل من غير قصد على برنامج إلكتروني يحتوي على الخطط المسروقة لنجم الموت، وبعد أن تبدأ الإمبراطورية في بحث مدمر عن البرنامج المفقود، يوافق لوك سكاي ووكر، على مرافقة جيداي ماستر أوبي وان كينوبي، في مهمة لإرجاع خطط نجم الموت إلى تحالف الثوار وإنقاذ المجرة من طغيان الإمبراطورية المجرية.

وتاتوين، هو كوكب خيالي دارت فيه العديد من المشاهد الرئيسة في ملحمة حرب النجوم، حيث ظهر في جميع أفلام «حرب النجوم» باستثناء «الإمبراطورية تعيد الضربات». ونظراً إلى أن هذا الكوكب هو موطن أناكين سكاي ووكر ولوك سكاي ووكر، فهو أحد أشهر الكواكب في عالم حرب النجوم.

وبحسب الفيلم فإن هذا الكوكب صحراوي يتبع نظام النجوم الثنائية. الشمسان تسخنان حرارة سطحه، ما يجعل العثور على الماء والظل أمراً صعباً، حيث إن أشكال الحياة على الكوكب متآلفة مع جوه القاسي، لكن المستوطنين من البشر يجمعون الماء من الرطوبة ويعيشون تحت الأرض لتجنب الحر الشديد. كما أن الكوكب لا يتمتع بموارد طبيعية، وسكانه مشتتون، ما يجعل حكمه أمراً شبه مستحيل، إلى أن يقع في براثن كائنات (الهات)، وهم عشيرة من رجال العصابات وزعماء الجريمة. وبما أن تاتوين بعيد عن يد الإمبراطورية

المجرية، فقد تزعمت كائنات الهات الكوكب دون تدخل من الخارج. أما الإمبراطورية المجرية، التي خلفت الجمهورية القديمة، فلم يكن لها سوى وجود رمزي في الكوكب، ما جعل (جابا ذا هات) سيد الكوكب دون منازع، حتى موته في فيلم عودة الجيداي.

وقال مخرج الفيلم جورج لوكاس إنه استوحى اسم «تاتوين» من منطقة تطاوين التونسية، والتي يعني اسمها باللغة الأمازيغية «العيون»، ومثلها تطوان في شمال المغرب، وقد كانت القصور الصحراوية بتطاوين، ولاتزال، رمزاً من رموز الثراء الثقافي والحضاري للمنطقة، باعتبارها شواهد تاريخية تنفرد بنمط معماري متميز. وتعتبر القصور الصحراوية الي يمتد حضورها في الغرب الليبي كذلك، حصوناً أقامها البربر هرباً من زحف بني هلال في أواسط القرن الحادي عشر، وقد بنيت خصيصاً لتستعمل كمخازن ثم تحولت إلى رمز للهوية بالنسبة إلى القبائل الرحل.

يقول الكاتب والباحث التونسي أحمد نظيف، إن القصر الصحراوي يمتد أفقياً على مساحة تتراوح بين الهكتار والهكتارين، ويرتفع عمودياً من طابقين إلى أربعة طوابق. تختلف القصور من حيث الارتفاع والمساحة بحسب كبر القبيلة وتعداد أفرادها ومقدار إنتاجها الزراعي. وتتميز القصور الأمازيغية بوجود «معصرة زيت الزيتون»، كما هي الحال في «قصر شنني» و«قصر قطوفة»، والداخل إلى القصر، تستقبله البوابة الكبيرة المصنوعة من خشب النخيل والمحصّنة بقفل حديدي ضخم، يحرسه خفير مكلف من مجلس القبيلة. بعد تجاوز البوابة، نجد «السقيفة»، وهي ممر طويل مسقوف بخشب النخيل ويسمّى في اللهجة المحلية «سئور». يقود الممر إلى فضاء واسع مفتوح، أرضيته مرصوفة بالحجارة الملساء ويسمى «الصحن» وهو الساحة المركزية للقصر، وعليها تطلّ كل الغرف والطوابق، وفيها كان مجلس أعيان القبيلة يعقد جلساته التي تناقش شؤون القبيلة. ويتحول «صحن» القصر أحياناً إلى محكمة لفض النزاعات القائمة بين أفراد القبيلة.

أما الغرف؛ فتُشيّد بعضها فوق بعض وبسقف على شكل قبة، وذلك لاعتبارات مناخية.. فالغرفة معدة لتخزين المواد الغذائية ويجب أن تحافظ على درجة حرارة مناسبة لوظيفتها، ومن شأن القبة أن تعكس أشعة الشمس بعيداً عنها بخلاف السقف المسطح الذي يترك مجالاً لحرارة الشمس كي تستقر فوقه، ويتم الصعود إلى الغرف العالية عن طريق أدراج مشيدة بينها، أو بتسلق أخشاب النخيل المثبتة في حيطان القصر. ولا يقل عدد الغرف في القصر الصحراوي عن الـ(٣٠) غرفة، وقد يصل إلى (٥٠٠) غرفة. أما المواد المستخدمة في البناء؛ فكلها مستخرجة من البيئة المحلية، كالجبس والحجارة وخشب النخيل، وتعكس تناغماً كبيراً بين سكان المنطقة وبين بيئتهم.

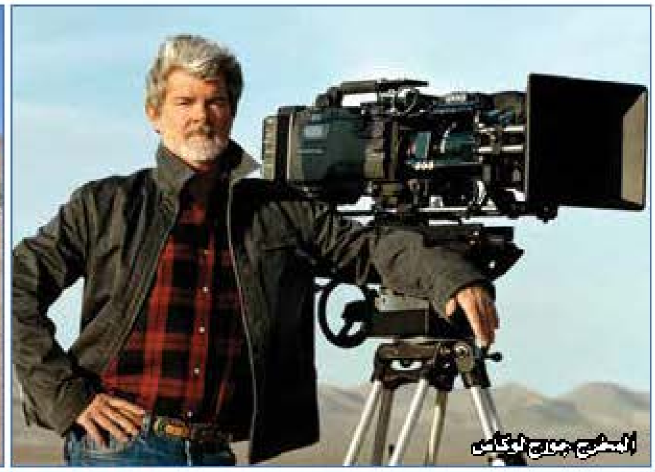
وبعد أن استلهم جورج لوكاس، أجواء فيلمه من قصور تطاوين الصحراوية، اتجه لصناعة ديكورات في عدد من المواقع الأخرى في الجنوب التونسي، ومن ذلك منطقة عنق الجمل من ولاية توزر (جنوب غرب) حيث يوجد حالياً مجسم مدينة «موس أسبا» الخيالية كما ظهرت في الفيلم كمسقط رأس أناكين سكاي ووكر، وهو من بين ثمانية مواقع صورت فيها

بعد (٤٠) عاماً على ظهور الجزء الأول من السلسلة السينمائية حملة لإنقاذ «موس أسبا»

محاولة لجعل موقع تصوير الفيلم ومجسم المدينة منطقة جذب سياحي عالمي






المخرج جورج لوكاس


في هذا الإطار الساحر تم تصوير الفيلم


«حرب النجوم» تونس


سياح تونسيون وأجانب في موقع «حرب النجوم»

أحداث الفيلم. وقد احتل المرتبة الثالثة من بين نحو (١٣) وجهة سياحية عالمية، وذلك بعد استبيان أجرته وكالة أسفار عالمية لسيّاح من مختلف بلدان العالم، حيث اختير كموقع سياحي عالمي متميز، استطاع استقطاب عدد كبير من السّياح الأجانب منذ عرض الفيلم لأول مرة، وحصوله من خلال أجزائه المتتالية على سبع جوائز أوسكار من بينها أوسكار أجمل المناظر الطبيعية.

وقد شارك العديد من محبّي «حرب النجوم»، في تظاهرة ثقافية سياحية بموقع «عنق الجمل» في تونس، حيث تم تصوير مشاهد في الجزء الأول من الفيلم عام (١٩٧٦). وأقيم عرض لبعض من شخصيات الفيلم الأمريكي، عبر أشخاص يرتدون ملابس استعملت في تصوير الفيلم، بينما لايزال الموقع، ومنذ (٤٠) عاماً، يضم عدداً من الاستوديوهات والمجسّمات التي استعملت في تصوير «حرب النجوم».

وقالت المسؤولة عن حملة «أنقذوا موس أسبا»، راية بن قيزة، إن عنق الجمل تحوّل إلى مزار لآلاف من محبي فيلم «حرب النجوم»، وإنه يساهم في تنشيط الحركة الاقتصادية والسياحية والثقافية بالمنطقة، وإنه بعدما تمّ الانتهاء بنجاح من رفع الرمال التي طمرت ديكور «موس أسبا»، أصبح بالإمكان مشاهدة كامل مكونات الديكور، و«الآن سوف نمرّ إلى المرحلة الثانية والأهم: ترميم الديكور وتطويره». بينما أبرز طيب جلولي، الذي يشرف على عملية ترميم مدينة «موس أسبا»، أن ديكور المدينة «جذاب، ويكفي فقط ترميمه وإبقاؤه على قيد الحياة وحمايته من الكثبان الرملية».

واستغلت وزارة السياحة التونسية النجاح الباهر الذي حققته أغنية «هابي» للفنان الأمريكي فاريل ويليامز، للتعريف، عبر شبكات التواصل الاجتماعي، بموقع تصوير مشاهد «حرب النجوم»، في ولاية تطاوين، حيث استلهمت الفكرة ذاتها، وصوّرت فيديو مشابهاً في موقع تصوير الفيلم بصحراء تطاوين، شارك فيه ممثلون يرتدون ملابس مشابهة لأزياء الأبطال الحقيقيين للفيلم.

تظاهرة فنية ثقافية من محبي «حرب النجوم» في مواقع تصوير الفيلم الذي نال سبع جوائز أوسكار

موقع «عين الجمل» تحول إلى وجهة سياحية فنية أنعشت الحركة الاقتصادية والسياحية والثقافية في تونس

جماليات

الغيرة والأنا المتعالية

وراء ظاهرة الشعراء الأعداء



عبدالله أبوبكر

يعترف شاعر ما بمشاعر ليست طيبة تجاه شاعر آخر، بينما يخفي البعض الكثير من الانطباعات «السيئة» تجاه أسماء شعرية. ولا يكاد يخلو حديث فوق طاولة الشعراء من آراء تجر خلفها عبارات محشوّة بالغيرة ومفرداتها، وكذلك «الأنا» المتعالية، ثم الثرثرة التي ترافقها تجاذبات اعتدناها فوق تلك الطاولة.

قد يعترف البعض بذلك، وقد يراه البعض الآخر كلاماً عالقاً في الهواء. يعود هذا لاختلاف الطبائع، وربما «الأولويات» التي تفرض التوجهات المحرّكة لأدوات الشعراء وضرورات القول. لكن في المحصلة، يدرك الجميع أن واقع العلاقات بين الشعراء ليس نقياً تماماً، وليس هذا ضرباً من ضروب الادعاء والمبالغة.

هناك من تطرق إلى مسألة العلاقة بين الشعراء، عبر مقابلات تلفزيونية، أو مقالات صحفية، أو حتى عبر كتب تبحث في عمق تلك العلاقات، أذكر منها كتاب «قوة الشعر» للإنجليزي جيمس فنتن، الذي تناول فيه ذات الشاعر أو ما يمكن تسميته بـ «السلوك الشعري»، ممايزاً بين الشعراء. وقد سعى من خلاله إلى تقديم صورة للأحاسيس التي كانت تنتاب الشعراء الذين يتحدث عنهم، متطرقاً إلى مسألة الغيرة (اللا بريئة) التي كانت تقيم في دواخلهم سعياً لتحقيق التفرد وملامسة سقف العظمة.

> منذ نقائض جرير والفرزدق والأخطل والعلاقة متوترة بين الشعراء العرب

هذا الكتاب، قدم العديد من الأمثلة المتعلقة بـ«الأنا» المتضخمة لدى عدد من الشعراء، حيث أشار إلى ما قاله الشاعر وليام وردزورث، عندما كبر في السن فراح يهاجم الشعراء بقسوة، وقد قال عن ميلتون إنه ضيق الرؤية، حتى إن شكسبير لم يسلم منه وقال عنه: إن له جوانب سلبية وحدوداً ضيقة.

أما عند العرب، فقد برهنت المناظرات الشعرية، ومنها ما دار بين جرير والفرزدق والأخطل وغيرهم، على تلك العلاقة المتوتّرة بين الشعراء، وكشفت عن مشاعر الغيرة والكراهية في بعض الأحيان، وبلغت بعض القصائد سقفاً عالياً جداً من الهجاء. تختلف الدوافع والأسباب، وقد يكون بعضها منطقياً وواقعياً، أو سخيفاً وتافهاً. وقد نجد أيضاً أن هناك قدراً كبيراً من التهويل في بعض المقولات والآراء، التي تطلقها فوّهة الغيرة والكراهية، ثم الظن الذي لا يدور إلا في دائرة الإثم!

وهناك أسماء شعرية معروفة، ارتبطت بقصص وأحداث تداولها الكثير من الشعراء في مجالسهم ولقاءاتهم على هامش المهرجانات والأمسيات الشعرية. وقد سمعنا أثناء لقاءاتنا بشعراء حكايات طريفة جداً، واحدة منها أن شاعراً عربياً معروفاً قال عن صديقه الشاعر: «يقف صديقي في الشارع ليتلقف أوراقي الشعرية التي أستغني عنها حين ألقيها من النافذة». ثم نسمع عن مقولة لشاعر يتهم الآخر بعرقلة مشروعه الشعري، نظراً لأن الأول نجح (منفرداً) في استقطاب الجمهور وغوايته، ما أدى إلى ضياع مشروع الشاعر الثاني وسقوط شعره العظيم!

هذه قصص معقولة جداً، يسهل تصديقها، لأن واقع الشعراء يبدو غريباً

> توجد أسماء شعرية معروفة ارتبطت بقصص وأحداث تعبر عن واقع العلاقة غير السوية بين الشعراء

وطريفاً أحياناً، ولا تخلو سيرهم من تلك الحكايات والوقائع التي تدفعنا لتصديق معظم ما يقال ويُروى. ونادراً ما نتفاجأ بزيف بعضها، لأن التاريخ ببساطة يحمل الكثير منها، حتى إن كبار الشعراء في عصرنا الحديث متورط بتلك القصص. إذ لا يمكن بحال من الأحوال أن يجتمع الشعراء على سلوك واحد، ولا أن نفرض على شاعر التقيّد بصفات محددة، تخص هذا الكائن الذي لطالما وضعه الناس (عن حسن نيّة) ضمن قالب واحد من الصفات (الجميلة). لأن الاختلاف أمر بديهي بين البشر، والشعراء كغيرهم، يشعرون بالغيرة، ويتنافسون بعضهم بعضاً، وكل واحد منهم يسعى أن يكون في المقدمة.

جاهر شعراء بكراهيتهم لآخرين، واحتضنت اللقاءات والصفحات والأعمدة الصحفية «مواجهات» كثيرة فيما بينهم، وكل واحد اختار طريقة (الرد أو الهجوم) حسبما يناسبه ويراه، لكن من أجمل ما قاله شاعر في رده على كارهيه، تلك العبارة التي أطلقها الشاعر محمود درويش في وجه الكره والكارهين معاً حين قال: لا أكره شاعراً يكرهني، لكني أعتذر عمّا سببت له من ألم!

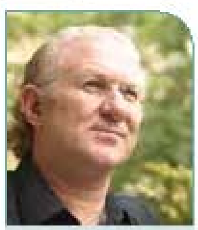


العزف على أوتار الزمن

مارسيل خليفة

الفنان والإنسان

يكتب الشعر بصوته، ويهندس إيقاع الكلام واللغة بعزف رخيم على أوتار الزمن والأشياء. ومازالت موسيقاه تحلق في مدار الزمن الجميل، والأجمل. منذ أن صدح صوته، وعزفت أصابعه، وغنّت ألحانه، منذ ذلك الزمن الأول، حيث لمع صوته وهبّ في البال وأهله، وهو حاضر لا يغيب، قائم ومقيم في لواعج الناس، كأن الصوت الذي جاء منه هو صوت الحضور الدائم، صوت الحضور الذي لا يغيب.



إسماعيل فقيه

الفنان مارسيل خليفة، الذي نطق وانطلق، قبل أعوام كثيرة، نطق بحنجرة رخيمة مفعمة بطنين فوّار، حاول أن يقول وعيه البريء، الممتزج بوعي العالم والناس، ثم قال صمتاً تتقاسمه النفوس التواقة للحرية، ثم غنّى الحرية وأخواتها. قال الكثير بصوته وموسيقاه، عزف لحن الحياة، ومازال إلى اليوم يقول ويغني ويعزف السلام الإنساني والعاطفي، بأعماله الجديدة والقديمة.

منذ أغنيته الأولى، قبل عشرات السنين، برزت النغمة المشتهاة، نغمة الرهافة التي تشتهيها وتستحقها النفوس الهائمة على وجه الحياة والسعادة. ولم يكن الغناء الذي اختاره لمسيرته الفنية إلّا وعياً متقدماً وصورة نابضة بالحنين والحب والثورة. ثورة في الغناء والموسيقا انتظمت في حنجرته، وكانت نغمة واعدة ثم نمت وترعرعت في مناخ الحرية، فازدادت ببريقها وطنينها الصاخب الحنون الساكن في الروح. وزاد ألقها في الوعي الإنساني الدفين.

صوته اليوم، كما الأمس وغداً، نبرة حنان وقوة، تصدح، بالهمس والعذوبة النقية التي تمتد إلى أعماق الطمأنينة والراحة والتمرد.. حضوره، بعزفه وموسيقاه وصوته وألحانه في الحفلات والمهرجانات والمناسبات الكبيرة، يبقى حضوراً ساطعاً وأكثر من جاذب للجمهور والأذواق. يكفي ما يبرز من تفاعلات جمهوره مع موسيقاه وأغانيه حتى نكتشف، كم كان مارسيل خليفة حقيقة صافية بالصوت والنّبرة والموسيقا.. جلسة هادئة مع مارسيل في وسط بيروت، كانت مناسبة ثمينة لي للتحادث معه حول مواضيع الفن والموسيقا والزمن والإنسان.. الغناء بالنسبة لمارسيل خليفة هو حاجة وأكثر من حاجة: «يصعب تفسير هذه الحاجة، فلا تسأل الجائع لماذا تأكل ولا تسأل العطشان لماذا تشرب، وإيّاك أن تسأل المُغني لماذا تغنّي. استمع لغنائه وستعرف سرّ الصوت وسرّ المعنى وستلمس الهاجس والدافع والمحرّض على الغناء. الغناء وعي الحياة من أقصاها إلى أقصاها، يمكن للموسيقا أن تعطيك الجواب الشافي على كلّ سؤال يراودك، أسئلة الحياة القلقة والجميلة والمطمئنة هي دائماً حاضرة في الرّنين والعزف والصوت والغناء، والفنان

الذي يغوص مع هذا الوعي الفني الإبداعي، لا بد أنه يعرف، وسيعرف كل ضمير غائب ومستتر، وأكثر ما يعرفه من الموسيقا، هو هذا الإيقاع المفتوح على احتمالات الأشياء وكلّ الأشياء، حيث كل درب هو مسافة توصلك إلى ملكوت الدهشة والرحمة. الغناء نغم له وقع الكارثة الجميلة والصافية والعذبة».

قد يكون الصوت في الغناء والطرب هو المرآة التي يرى فيها الفنان صورته الصافية، بكل ألوانها وأبعادها الداخلية والخارجية، والصوت، صوت الفنان مارسيل خليفة، هو كل هذه المرآة، وهو أيضاً: «الهوية الحقيقية للإنسان الذي يأتي إلى الحياة ليقول كلمة وجود، ليغني أغنية الحياة بكل صفاء، ويشعر بأنه قدّم ما عليه من واجب للمحبة والإنسان، الإنسان نفسه الذي هو الهوية والناس. صوتي هويتي وصورتي وألوان روحي التي تزين نشاط القلب بأقواس المحبة والانتظار الجميل. حين أغني أمام ناسي وجمهور الحياة، أشعر بأنني أقف في واجهة الحياة، أمام مرآة الهوية الأحق التي اكتسبتها بفضل هذا الفن وبفضل هذا الجمهور الذي أغنى ألحاني وزاد من قوة حضورها. لا يمكن للفن أن يستمر ويتطور خارج جوهره الذي هو هذا الجمهور الذي يلاحق الكلمات والألحان كأنه يلاحق سرب فراشات في نهار ربيعي».

تحضر أعمال الفنان اليوم أكثر مما حضرت في السابق، وربما الحاجة الروحية لدى الناس هي الحافز الأساسي الذي يجعل ألحان الفنان وأغانيه وموسيقاه تمتد أكثر، وتتوزع أكثر، على مدى الخارطة والكلمات والناس والتاريخ. للكلمة التي ينشدها الفنان وقع صاخب في النفوس، «فالقصيدة التي ألحنها هي جزء مهم وأساسي في وعي الأغنية المحتملة، وموسيقا هذه الأغنية هي اكتمال القصيدة في وعي اللحن ومداه في النفوس وفي نفس الفنان الذي ينشدها. الشعر هو الظلال الضرورية والحتمية للغناء، ولا يمكن للأغنية أن تنفذ إلى الذوق الرفيع من دون كلامها المقطّر. القصيدة هي الأغنية والأغنية هي القصيدة، وللأمر أبعاد أخرى، فكرية وفلسفية. المهم هو أن الشعر يلازم الموسيقا، لأنه بالأصل، هو نبض إيقاع ومساحة صوتية رنّانة، يتذّوق صوتها ورنينها أكثر كلّما تداخلت مع اللحن والإيقاع الطربي الغنائي. الشعر والموسيقا يأخذان من بعضهما بعضاً، يتداخلان، يرسمان لون المعنى، لكل منهما وظيفة، كأنهما في أوركسترا واحدة».



قصائد الشعراء والكتاب في أغاني وألحان وموسيقا مارسيل خليفة، تثبت أن القصيدة هي بقية الموسيقا، والعكس هو الصحيح أيضاً، «لكن لا بد من التمييز بين المعنى المرتجى، فلكل شاعر خصوصية تسهم في خروج الأغنية واللحن والموسيقا على هيئة متجلية وصافية وعذبة ونقية وساحرة. لكل شاعر ولكل قصيدة تأثير مختلف في النغم، وتالياً ينعكس هذا الاختلاف داخل النغمة وأطيافها».

إذا كانت بداية مارسيل خليفة بأغنية الحياة الدافئة، فإن هذا الحنين الذي انطلق منه الفنان مازال على عهده، وهواها مازال في المسافة المفتوحة على حنين الزمن

كلماته وموسيقاه تجيب عن أسئلة الحياة القلقة والجميلة بوعي فني

لا يمكن للفن أن يستمر ويتطور خارج جوهره الذي هو الجمهور الإنسان


وعيه يمتزج بوعي الناس



من إحدى حفلاته

والحياة والإنسان، لغة الصوت، أو موسيقا الكلام، أو نغم الأمل والدهشة، أو كل هذا الطنين المبارك في وعي اللحن والصوت، أو كل هذا التسامح المجنون المغمس بعطر المكان والزمان.. مسيرة مستمرة طالما استمرت الحياة، وطالما سعى الإنسان إلى وعي أصيل وإلى صفاء أزلي. الحنين أو الذاكرة، وحتى الذكرى، كلها أداة وصل وربط، ربط الماضي بالحاضر، والعكس هو الصحيح. والغناء الذي أتبعه ويتبعني هو كل هذه المسافة المشتقة من الحنين الذي يزرع نفسه في وعينا، وعلى مر اللحظة، وكيفما برمت وتلفتت وتبدلت. حنين يستحضر الحياة أكثر، ونرى من خلاله الصورة الصافية التي تشدنا أكثر إلى لهفة تؤجج وعينا، وهكذا تستمر مسيرة نابضة بنغمة مطعمة بالمستقبل المشرق المنير.

ارتبط إبداع مارسيل خليفة بوعي جيل متحمس للحياة، متشوّق للتغيير، وكانت موسيقاه وأعماله الفنية بمثابة الإيقاع الضروري والمنتظر لهذه الأحلام النابضة، وحين غنّى وعزف ولحّن وأنشد وألّف وصدح، انبرى الصدى المباشر لهذه الأحلام في صوته، صوت الفنان، تردّد في المدى الأرحب، وعمّ الزمن، زمن المرحلة، بصيص أمل وانشراح وفرح، يسعدني جداً، بل من واجبي أن أكون في صفوف هذا الوعي، وهذه الأحلام الهادفة والباحثة عن متسع للحرية. إذا كانت أعمالي هي جزء من هذه الأحلام، فهي بالتأكيد علامة فخر واعتزاز في حياتي وأيامي. نعم وأكثر من نعم، أحلام الحياة وأحلام الشباب بالحرية هي نشيد كبير يستحق التفرغ له، والعمل على إنجازه على أكمل لحن وموسيقا وكلام وأشعار. نشيد الحرية يستوجب كل التزام وكل حرية، وقد التزمت رهافة النّغم وسوّقته في خدمة اللحن أو النشيد الواسع والأكبر. وجاءت الأعمال الغنائية والموسيقية بتتابع، تتالت في مسيرة سريعة وهادئة جداً، غير متسرعة، نضجت على همس دافئ وصياح مُهذّب وصراخ مرتّب، وأمل شاسع وبهجة عارمة، وبسمة جارحة محلّقة في فضاء الروح. كان لا بد من هذه الأحلام كي تستقيم الحياة وتأخذ مسافتها الطبيعية في مسيرة العيش والحياة. وكان لا بد أيضاً من ظلال وفضاء ونسيم حرية، لتتغذّى بها هذه الأحلام وتنهض أكثر، لتطير وتحلّق وتسافر عميقاً في الوعي والفكر والكلام والإحساس، فكنا في صفوف هذا اللحن وفي صفوف تلك النغمة الكبيرة.

الوطن الذي غنّاه الفنان هو وطن العيش الكريم والسعيد، وطن الحرية بامتياز، وما اختياره

قصائد الشعراء في أغانيه وألحانه تثبت امتزاج القصيدة بالموسيقا والكلمة باللحن



مارسيل خليفة

لقصائد الشعراء الكبار التي رسمت حدود الوطن بكلام الحرية، إلا دليل على هذا الانحياز للوطن والحرية دون منازع، «وطني هو موسيقا هادئة محتشدة بالكلام الهادئ الجميل الذي ينشد الحرية. وطني هو هذا الغناء الذي يخرج من أعماق الروح بدافع الحرية والطيران إلى أبعد مدى في خارطة الحياة التي لا يمكن تسميتها إلا بالحرية. وطني حبل غسيل على سطوح الحياة، ترفرف في نهارات البلاد، في هواء الحضور النقي، مع طيور الحياة التي تجلب لنا أجنحة الحرية والأمل. وطني هو قصيدة الشاعر التي تعانق لحن الكلام وتتأبط موسيقا الزمن الذي لا يتوقف. وطني هو هذا الإنسان الذي يحضر من العذاب والتعب ليستريح في فيء الإشراقة الطويلة».

لا يتوقف الفنان عن البوح، حتى في صمته يبرز البوح، كل البوح. وإذا كان الغناء هو فنّ الظهور إلى النور والعلن، كيفية الظهور إلى الملأ، فإن صمت الفنان في بعض الأحيان هو بمثابة فنّ الاختفاء، والهمس في الظل، كنسمة صيف تنعش البدن وتحرك فيه نشيد البهجة. وهكذا هو الفنان مارسيل خليفة، إذا صمت فهو يصمت ليخزن، ليجمع ما تخمّر في وعيه ويعود ليطلقه في فضاء الصوت والصورة والنغم، «يحتاج الفنان دائماً إلى أوقات خاصة وحميمة وبعيدة عن كل شيء، ذلك أن الوعي الفني الداخلي للروح يحتاج إلى لحظات تأمل وانتظار. فلا يمكن للعمل الفني الغنائي الموسيقي الإبداعي أن يكتمل من دون أن يمر في مساحة زمن خاصة، مسافة زمن تخص الفنان وأسراره الدفينة، حيث تنمو بذور الحالة الإبداعية.. أغلب الأعمال التي أنجزتها كانت بعد مخاض غياب وتخفٍ وتأليف».



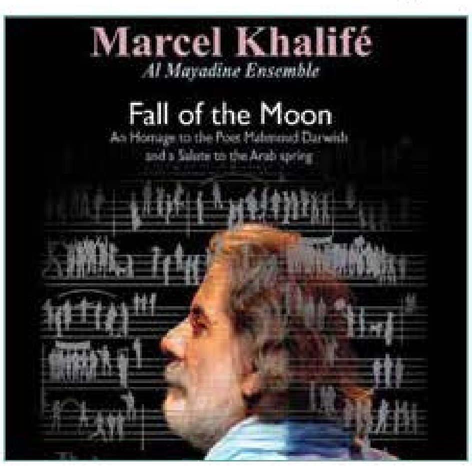
أثناء توقيعه ألبوم «أندلس الحب»

يستمر الفنان بمسيرته الفنية الرائدة، وتتجمع حول مسيرته ألوان الحياة والإنسان. ولأنه اختار نبض الحياة النقي، تتواصل حركة حضوره في الوعي الإنساني والعاطفي، في وطن الخير والموسيقا، وتسير معه قوافل السعادة والجمال والحرية. وكما قال الموسيقار الكبير (بيتهوفن) «الموسيقا تعلو حكمة الحكيم وفلسفة الفيلسوف»، فإن مارسيل خليفة فنان يواظب على حكمة جمالية، بصوت قادر وقدير، ويد فاعلة في بناء اللحن الذي ينير درب الحياة.. فنان يعزف ويؤلف وينشد ويغني.. ويحلّق في المدار الواسع.

يقول مارسيل، «الموسيقا هي صوت الأشياء التي تحوطنا وترافقنا. إنها الظل والظلال لحياتنا، فكيف لا تكون الموسيقا هي أنفاسنا؟». والفنان الذي يحشد كل هذه الرهافة في كلامه عن الفن والموسيقا، لا بد أنه قادر وفاعل في تكريس الدهشة المفتوحة على الزمن المشرق دائماً.

مارسيل مستمر في إبداعه لأنه اختار نبض الحياة والتواصل مع الوعي الإنساني الوجداني

وعيه الفني الداخلي الروحي يختمر في لحظات التأمل والانتظار





أعرق الآثار العربية في التاريخ

الأبجدية

والموسيقا الأوغاريتية



بدران المخلف

تقع أوغاريت إلى الشمال من مدينة اللاذقية الساحلية في الجمهورية العربية السورية، وهي عاصمة مملكة أوغاريت الكنعانية. كانت أوغاريت مملكة واسعة تتطابق حدودها مع حدود محافظة اللاذقية الحالية، واشتهرت بالتجارة والعلوم وركوب البحار، وكانت موئلاً للملاحم والأساطير ومسرحاً للأبطال وقبلة للمثقفين.

تستمد أوغاريت أهميتها من عراقتها القديمة؛ إذ هي من أقدم القرى الزراعية في العالم، وتواصل السكن فيها حتى نهاية عصر البرونز الحديث عام (١١٨٠/ ق.م).

تدل الآثار المكتشفة في حوض النهر الكبير الشمالي من قرية «ستمرخو» الواقعة بجوار النهر على بعد (١٥) كم شمالي مدينة اللاذقية على أن أقدم تاريخ لسكن الإنسان في الساحل السوري يعود إلى نحو مليون سنة خلت، وتشتمل هذه المكتشفات على فؤوس حجرية مصنوعة من الصوان لها قبضة مستديرة وحدّان عاملان ورأسٌ حاد؛ فقد كان يستخدمها إنسان العصر الحجري القديم للحصول على القوت والدفاع عن النفس.

أما في العصر الحجري الحديث الذي يمتد ما بين (٥٠٠٠ – ٨٠٠٠) ق.م؛ فقد استقر الإنسان في بيوت مبنية من الحجارة والطين وأغصان الأشجار، وذلك بعد أن تحول من صياد لاقط إلى إنسان مستقر؛ تدل على ذلك آثار هذه المرحلة في موقع أوغاريت، تلك الآثار التي تشير إلى أن السكان في الألف السابع قبل الميلاد قد عرفوا الزراعة وتربية الدواجن وصناعة الفخار.

تحتوي الخزانة الرابعة من قاعة الشرق القديم في المتحف الوطني بدمشق، على رقيم طيني صغير هو من أهم اللقى الأثرية التي عُثر عليها في القصر الملكي في أوغاريت، وقد نُقشت عليه الأبجدية الأوغاريتية التي تتكون من ثلاثين حرفاً كتبت من اليسار إلى اليمين، وهي أقدم أبجدية في العالم، وقد تم استبدال الأنظمة المقطعية الثقيلة بها، والتي كانت سائدة سابقاً. وقد انتقلت هذه الأبجدية إلى اليونان عن طريق الملاحين، فكانت أساس أبجديتهم التي عمّموها فيما بعد على العالم أجمع.

عرف الأوغاريتيون القدماء المعتقد الديني ودلت الآثار على وجود «إيل» كبير الأرباب، وقد عُثر على الكثير من التماثيل والأنصاب التي تخصه. و«بعل» رب الطقس، وله معبد خاص في أوغاريت. و«دجن» واهب الأرزاق والحبوب. و«عشتار» واهبة الخير والخصب. و«كوثار» رب الحرف والفنون.

و«سحر وسالم»: وكان لهما أهمية خاصة، ذلك أن اسم (سحر) يعني ما قبل انبلاج الفجر، و(سالم) يعني الشفق قبل غروب الشمس.. أي هما نجما الصباح والمساء.

تعود أول إشارة مكتوبة ذكر فيها

العرب إلى نقش للملك الآشوري شلمنصر الثالث في عام (٨٥٤ ق.م)، وقد ذُكر العرب في القرن الرابع عشر قبل الميلاد في الأعمال الأدبية الأوغاريتية.

كانت الأبجدية الأوغاريتية هي البذرة الأولى للأبجديات في العالم، ومازالت إلى اليوم بعض الكلمات الأوغاريتية مستخدمة في الساحل السوري كما هو مبين في الجدول الآتي:

الكلمة الأوغاريتية	المعنى المستخدم حتّى الآن
غلّة	مبلغ من المال
إجر	رجل
سَكّر	أغلق
جورة	حفرة
دبلان	مريض
كسم	شكل
عيّن	انظر
لسّاته	لم يزل
شقل	حمل
خزّق	مزّق

على أن هذه الأبجدية التاريخية ليست هي خاتمة المطاف، فقد تم العثور على رُقم أخرى موسيقية، إذ تم العثور على الرقيم الموسيقي الأوغاريتي في القصر الملكي، ويتكون هذا الرقيم من ثلاث كسرات تم استكمالها عام (١٩٦٨)، وعند تجميع هذه الكسرات تبين أنها تشكل الرقيم لموسيقي أوغاريتي رُمز له بـ (6 / H)

ويتكون الرقيم الموسيقي (6 / H) من الأقسام الآتية: اللحن الديني المكرس للربة (نيكالا)، وهو أربعة أسطر على وجه وظهر الرقيم. الفواصل الموسيقية المكونة من ثلاث وثلاثين فاصلة موسيقية، وهي مكتوبة على وجه الرقيم فقط.. ويلاحظ أن كل فاصلة موسيقية متبوعة برقم، ويوجد عدد واحد فقط وهو (١٠). الكولوفون (المقطع الصوتي): وقد سجل فيه اسم المقام واسم المؤلف واسم الكاتب.

والمصطلحات الموسيقية الموجودة في هذا الرقيم لها ما يماثلها عند الأكاديين والبابليين.

جرت سبع محاولات لفك رموز الرقيم:

المحاولة الأولى: العالم الإنجليزي «ولستان» (١٩٧١). المحاولة الثانية: العالمة الأمريكية «آن كيلمر» (١٩٧٤). المحاولة الثالثة: العالمة البلجيكية «مارسيل غيلمان» (١٩٧٦). المحاولة الرابعة: «الباحث تيل» الذي فسر النص بنيوياً. المحاولة الخامسة: الباحث العربي السوري «راوول فيتالي» (١٩٨٢). المحاولة السادسة: البروفيسور التشيكي «تشيرني» (١٩٨٨). المحاولة السابعة: الباحث العربي السوري «زياد عجان» (٢٠١٠).

وهناك في ثنايا النصوص الأوغاريتية مقاطع عدة تدل على الغناء

والعزف.. منها المقطع الآتي:

غنى إكراماً لبعل
وراحَ يرتجلُ ويشدو
الصنجانُ في يدي
البطلُ ذو الصوت الجميل يشدو
إكراماً لبعل الساكن أعلى الجبل

أما الآلات الموسيقية المستخدمة في أوغاريت؛ فقد تمثلت في:

الآلات الإيقاعية: الدف- الطبول- الصنوج بنوعيها العاجي والبرونز. وآلات النفخ: الناي- البوق. والآلات الوترية: القيثارة (الكنارة) الطنبور (العود).

وقد عُثر في أوغاريت على صنج من البرونز في بيت رئيس الكهنة، كما عُثر على دمية طينية تعود إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد، تحمل بيديها الصنوج، وعُثر على بوق من عاج الفيل في القصر الملكي.

وقد أظهرت أعمال التنقيب في أوغاريت العديد من الرقم المكتوبة، التي تحتوي على أبجدية وتدوين موسيقي ونصوص تتعلق بالميثيولوجيا والأدب والدين والموسيقا والاقتصاد والحقوق والإدارة الدبلوماسية.

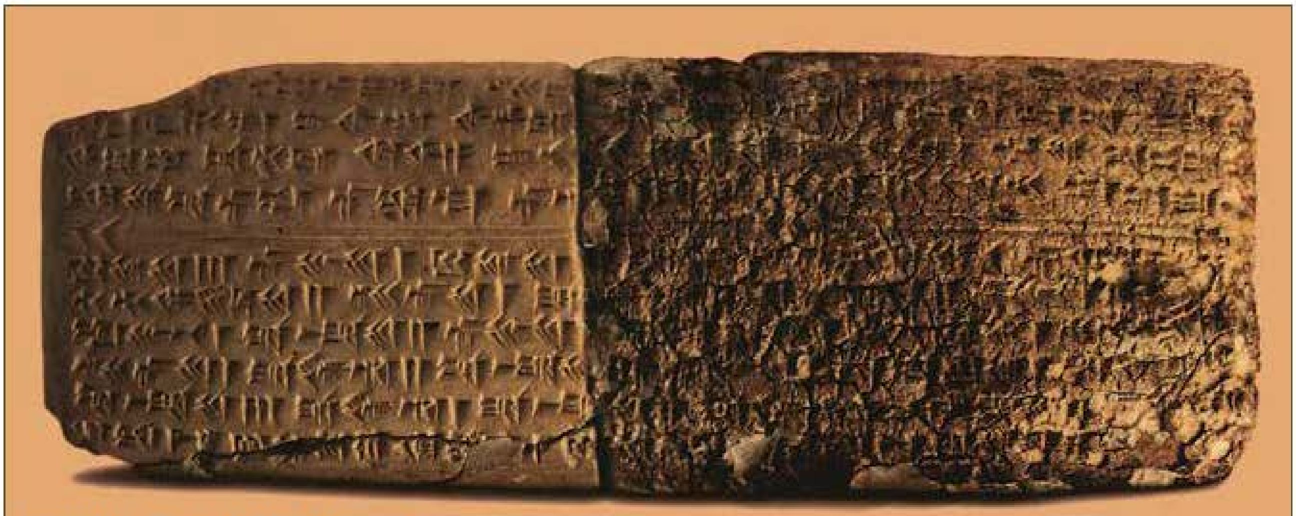
تعددت محاولات فك رموز الرقيم الموسيقية في أوغاريت لكنها لم تفلح إلى أن أتيح لها موسيقي عبقري هو المؤلف الموسيقي زياد عجان، واستفاد من أخطاء السابقين وتمكن بالتعاون مع شاعر فذّ

اشتهرت أوغاريت بالتجارة والعلوم والملاحم والأساطير وتعود آثارها إلى مليون سنة خلت

كتبت الأبجدية الأوغاريتية من اليسار إلى اليمين ونقلها اليونانيون إلى العالم



الموسيقي زياد عجان



رقيم مسماري مرمم من أوغاريت يمثل نوتة موسيقية

هو سميح قرقماز، من تحويل الرقيم الموسيقي إلى موسيقا حية.

وعن هذه المحاولة الناجحة يروي زياد عجان فيقول: «من خلال مطالعاتي للأدب الأوغاريتي، خطرت لي فكرة صياغة أدبية لبعض الإنتاج الأدبي الأوغاريتي، تتبعها صياغة لحنية أوغاريتية. وكان أن عرضت الأمر على الصديق الباحث سميح قرقماز، الذي رحب بتلك الفكرة وكان باكورة عملنا أنشودة الرسالة».

ويرجع التباين في تفسير الرقيم (كما يقول عجان) إلى وجود الأرقام التي تلي الفواصل، تلك الأرقام التي اختلف في تفسيرها أصحاب المحاولات السابقة كونهم من الباحثين فقط وليسوا موسيقيين. وهو ما جعله يعمد في محاولته إلى التفسير الجديد وامتهان الدقة التامة في الصياغة الموسيقية، مستنداً إلى العديد من الدراسات والمراجع ذات الصلة بالموضوع، ومستفيداً مما سبق من التجارب حيث تفادى الأخطاء وابتعد عن الاحتمالات غير المجدية.

وقد أورد عجان، الطريقة التي اتبعها في صياغة الفاصلات الموسيقية اللحنية للقطع الأدبية الأوغاريتية، وهي على الشكل الآتي: تم الاستناد إلى الفاصلات الموسيقية التي كانت تستخدم في الموسيقا الأوغاريتية والمدونة في الرقيم (H/6) تم وضع مخطط كامل لكل نص يتضمن العبارة الأوغاريتية وما يناسبها من العبارات اللحنية المستندة إلى الفاصلات المذكورة سابقاً. تم تجميع الفاصلات اللحنية مع عباراتها الأدبية لتصل في النهاية إلى نص ملحن. تمت صياغة القطع الموسيقية الآلية بالاستناد إلى الفاصلات الموسيقية وفق مخطط لحن خاص بكل مقطوعة، وهي: الشروق في أوغاريت- الغروب في أوغاريت- العيد في أوغاريت.

وبفضل هذا التعاون بين الموسيقي زياد عجان والباحث سميح قرقماز، فقد تم تحقيق الأناشيد الآتية: الرسالة- الطبيعة- النور والحياة- نشيد المطر- النداء الأزلي (بمشاركة الأديب محمد أحمد سوسو)- النداء الأزلي (أحمد محمد سوسو). الحواريات: التضحية- عناة وأقهت. وأورد فيما يلي مما حققه عجان وقرقماز في هذا المجال ما أطلق عليه «الرسالة» وهي صياغة شعرية لسميح قرقماز، وصياغة لحنية لزياد عجان.

- ١ -

لديَّ رسالةٌ أقولها لك
رسالةُ الشجرِ وهمسِ الحجر
تنهداتُ السماءِ إلى الأرض
همهماتُ القمرِ إلى الكواكب
وأغنياتُ البحرِ مع النجوم
لديَّ رسالةٌ أقولها لك

- ٢ -

اسكبْ سلاماً في جوفِ الأرض
أكثِرْ من المحبةِ في قلبِ الحقول
كي نُقيمَ في الأرضِ وئاماً
ولنغرسَ في الترابِ محبة
لديَّ رسالةٌ أقولها لك



من أوغاريت



وثيقة بالخط المسماري

الحروف العربية	الحروف اللاتينية	الأبجدية الأوغاريتية	الحروف العربية	الحروف اللاتينية	الأبجدية الأوغاريتية	الحروف العربية	الحروف اللاتينية	الأبجدية الأوغاريتية
ف	P	𐎔	ي	Y	𐎊	ا	A	𐎀
ص	Ṣ	𐎕	ك	K	𐎋	ب	B	𐎁
ق	Q	𐎖	ش	Š	𐎌	ج	G	𐎂
ر	R	𐎗	ل	L	𐎍	خ	Ḫ	𐎃
ث	Ṯ	𐎘	م	M	𐎎	د	D	𐎄
غ	Ġ	𐎙	ذ	Ḏ	𐎏	هـ	H	𐎅
ت	T	𐎚	ن	N	𐎐	و	W	𐎆
إ	I	𐎛	ظ	Ẓ	𐎑	ز	Z	𐎇
ؤ	OU	𐎜	س	S	𐎒	ح	Ḥ	𐎈
(س)	(S)	𐎝	ع	ʿ	𐎓	ط	Ṭ	𐎉

أبجدية أوغاريت

- ٣ -

تعالوا لنزرعْ في الترابِ محبة
وفي الأرضِ وئاماً
سلاماً لبني البشر
محبةً في الحقول فرحةً على البيادر
عطراً على الجبال دواءً على التلال
سلاماً لبني البشر سلاماً لبني البشر
سلاماً لبني البشر

وأوردُ نصاً آخر وهو (نشيد الأرض)، ليعطينا نمطاً عن الذائقة الشعرية في الحياة الأوغاريتية، الصياغة الشعرية لقرقماز وأحمد سوسو، والصياغة اللحنية لعجان:

كلُّ شيءٍ في الطبيعةِ حيٌ
له روح
الحقولُ مصدرُ غذاءِ البشر
روعةُ الإنسان ترقدُ في الأرض
الآلهةُ تحمي البشر
والطبيعةُ تتألمُ إذا مرضوا
يا إلهي
أحبَ الشعبَ الذي منحتَهُ الحياة
منحتَهُ الخبزَ والزيت
يا إلهي
هذا شعبي
دعهُ يحيا بأمان
دعهُ يحيا بأمان

وهكذا نجد أن التراث الأوغاريتي العظيم لم يتوقف عند الأبجدية فقط، وإنما تجاوز ذلك إلى فنون أخرى، مثل الموسيقا. وقد أتيح لهذه الرقيم الموسيقي إنسان عبقري ذو ذائقة موسيقية فريدة مكّنته من الولوج إلى أعماق هذا الفن الأوغاريتي وإخراجه فناً عظيماً موسيقياً، ساعده على ذلك رجل شاعر موهوب تمكن من إيصال المعاني السامية للفن الأوغاريتي الأصيل، عبر قصائد تحمل معاني إنسانية بديعة.

تم العثور على رقم موسيقية وقد سجل فيها اسم المقام والمؤلف والكاتب

استخدمت الآلات الإيقاعية والوترية والنفخ في صياغة لحنية لبعض النصوص الأدبية



مملكة أوغاريت



إنها عرض مسرحي بصري موسيقي

الأوبرا للمشاهدة أم للإصغاء؟



فوزي كريم

في ثمانينيات وتسعينيات لندن، كنت أحضر بسهولة العروض الأوبرالية في دار الأوبرا الملكية، أو الأوبرا الوطنية الإنجليزية، بفعل الأسعار المناسبة المتاحة لي. اليوم أصبح الأمر على شيء من الصعوبة. ولكن الحضارة الغربية رحيمة معي فيما يتصل بالعطاء الثقافي والفني. اليوم تزدحم الإنترنت بالعروض، وإذا شئت العرض الحيّ، فأهم دُور الأوبرا صارت تعتمد النقل الحيّ لعروضها إلى عدد كبير من شاشات السينما في العالم (باستثناء الوطن العربي طبعاً)، وبأسعار تمكنني، بدخلي المتواضع، من المشاهدة. وكنت، أسوةً بمحبي الأوبرا من أمثالي، ورغبةً في أن لا أفتقد مناخ العرض الحي في دار الأوبرا ذاتها، عادة ما أشتري كأس العصير والسندويتش في الاستراحة المتاحة. وهذا ما يفعله الإنجليز.

على الرغم من أن الأوبرا عرض مسرحي، بصري، فإنها موسيقا سمعية بالدرجة الأولى. هناك متشددون بالتأكيد، ينتصرون إلى العرض الأوبرالي الحي وحده، ولا يعطون أهمية كبيرة لأوبرا الأسطوانة القديمة (LP)، أو الحديثة (CD)، أو حتى أسطوانة الـ (DVD). إنهم يفضلون صوت الحنجرة وصوت الآلة يصلهما حياً عبر الهواء، ويرون التسجيل وسيطاً مصنوعاً. وأنا بدوري أرى في هذا الرأي اجتهاداً مصنوعاً أيضاً. فصوت التسجيل يصلك على هوى حاسة سمعك: خفيضاً، معتدلاً أو عالياً. وأحياناً كثيرة أفضل الإصغاء إلى الأوبرا كموسيقا، مستعيناً بالنص الشعري الذي يسمى Libretto بين يدي، أتابعه بتفصيل، أسوةً بمتابعة موسيقا الأوركسترا، وموسيقا الحناجر بتفصيل. في هذا التفصيل لي خيارات عدة: أسمع الأوبرا وأترك جسدي يستريح على هواه، جالساً على كرسي، أو مستلقياً على أريكة. أرفع الصوت كموجة البحر في ريح عذبة، أو ريح عاصف، أتوقف وأستعيد ما أطرب له على هواي، أوقفها إذا ما فاجأتني حاجة، ثم أعود إليها أكثر تشوقاً، وإذا ما احتجت إلى استراحة لسبب، فلي أن أوقفها، حتى يحين استعدادي ثانية.

هذا سبب مادي، ولكن لي سبب معنوي لا يقل قيمة، فأنا، مع قراءة الحوار الشعري في الليبريتو، والإصغاء الموسيقي، أتعالى مع تجريد موسيقي مطلق. فالموسيقا، حتى موسيقا الحناجر البشرية، فنّ زمني مجرد. ولك أن تحلّق معه إلى آفاق مجهولة، ولك أيضاً أن تتخيل الشخوص على هواك، كذلك الديكور والأزياء. يكفيك في هذا المسعى



الصوت وحده. وفي هذا دربة للأذن بالغة الأهمية. لنصغ، مغمضي العين، إلى صوت السوبرانو ماريا كالاس Maria Callas، في تسجيل يعود إلى الخمسينيات، وهي تغني أجمل ألحان أوبرا Madam Butterfly للإيطالي بوتشيني Puccini، آملة بوصول حبيبها الأمريكي، الذي وعدها بالزواج، إلى اليابان:

«في يوم رائق، سوف نرى/ ضفيرة دخان ترتفع/ في الأفق البعيد فوق البحر/ ثم على الأثر تظهر السفينة...»

https://www.youtube.com/watch?v=mN9Dipgqdtw

ثمة شيء يدعى أوبرا الأرقام number opera، تضم مقطوعاتٍ مفردة من الغناء (الفردي، الثنائي، الثلاثي، الرباعي أو الخماسي، أو الجماعي) ومن العزف الآلي. هذه تسمى «أرقاماً»، يمكن لك أن تنتزعها من الأوبرا لتصغي لها منفردة. بقي هذا العرف في التأليف الأوبرالي حتى منتصف القرن التاسع عشر. مع نهاية القرن جاء فاجنر Wagner وأنكر هذا التوزيع، منتصراً للطبيعة الدرامية في العمل، التي تتطلب التواصل لا الانقطاع. في الفصل الأول من أوبرا (الفالكيري The Valkyrie (مجموعة نساء في الأسطورة الألمانية يتنبأن بقتلى المعارك، وهي الأوبرا الثانية من رباعية «الحلقة» The Ring، نموذج رائع للحوار الذي يتم بين سيكموند Siegmund، الجوّال الهارب وبين سيكلِندا Sieglinde الزوجة المضطهدة من قبل زوجها هاندِنك Hunding على أنهما يتعرفان إلى بعضهما بعضاً كأخوين فيما بعد. أنت لا تستطيع أن تقتطع لحناً مستقلاً من حوار الطرفين. الإصغاء لفاجنر يتطلب دربة خاصة، والألفة معه مخدرة، لأن رحيل موسيقاه داخلي، يخترق الحجب الخفية في أعماق الكائن المعتمة. في قرابة منتصف الفصل الأول التالي تندلع الأغنية الثنائية:

https://www.youtube.com/watch?v=hnKxz5PBr8M

فن الأغنية «Aria» داخل الأوبرا هو أحد أعمدتها. كانت بسيطة البنية في القرن السابع عشر، ثم قفزت في القرن التالي إلى شكل أعقد تركيباً، خاصة وقد انتزعت من صورتها التزيينية، لإظهار قدرات المغني، لتكون عنصراً عضويّاً في تطور الدراما، حيث تلتحم الكلمة واللحن من أجل ذلك. تمت هذه القفزة على يد الألماني كلوك Gluck (١٧١٤ – ١٧٨٤)، ثم تطورت على يد موتسارت. الأغنية أصبحت الآن أكثر تعبيراً عن العواطف الفردية التي تدعم تطور الحكاية. تابع لحن موتسارت الآسر، من أوبرا Zaide، بصوت السوبرانو: Mojca Erdmann

https://www.youtube.com/watch?v=spS4v6guHHc

في مطلع القرن التاسع عشر عادت هيمنة الأغنية كوحدة مستقلة جمالياً في ذاتها على يد روسّيني ودونيزيتّي ولكن لفترة، انتهت على يد بِلليني وفيردي خاصة.. على يد الأخير أصبحت الأغنية أكثر تنوعاً، تسبقها مقدمة من الكلام المرتل recitative، وتشاركها الأوركسترا أو الكورس. تابع هذا المشهد المؤثر لإدانة المسكين ريكوليتّو في أوبرا Rigoletto:



الأوبرا عمل مسرحي تتحاور فيه الشخوص غناءً لا كلاماً ببعديه التراجيدي والكوميدي

الموسيقا فن زمني مجرد نحلق معه إلى آفاق متخيلة في الشخوص والديكور والأزياء

https://www.youtube.com/watch?v=JULs5RoCEgM

إلى جانب المغنين الذين يقدمون أغنية، هناك الكورس Chorus، وهو جمع من المنشدين لهم موقع لحني مؤثر في كل عمل أوبرالي، تنبت جذره في الدراما اليونانية، يمثلون الجمهور، الجنود، الفلاحين، أو القسس.. الخ، وفقاً لحكاية الأوبرا. وهناك ألحان كورس أثيرة لدى محبي الموسيقا، كثيراً ما تقدم، حية أو مسجلة، بصورة منفردة، شأنها شأن الأغاني، أو الافتتاحيات. هذه أغنية كورس معروفة جداً للموسيقي فيبر Weber (موسيقي ألماني ١٧٨٦ - ١٨٢٦)، من أوبرا الرامي Der Freischütz

https://www.youtube.com/watch?v=OiBBFM60RiM

وهذا كورس أكثر شهرة وتأثيراً وضعه الإيطالي فيردي Verdi لليهود الأسرى في أوبرا Nabucco (نبوخذنصر)

https://www.youtube.com/watch?v=XttF0vg0MGo

وهذا ثالث يختتم به الفصل الأخير من أوبرا موتسارت «اختطاف من السراي» The Abduction from the Seraglio:

https://www.youtube.com/watch?v=OPrcZjrgcgs

هناك ضرب من الغناء شاع في القرن الثامن والتاسع عشر، يعتمد التلوين في أداء الصوت Coloratura، من جذر إيطالي كالعادة. واشتهر مع طبقة السوبرانو النسائي، ولعل خير مثال له نجده في أوبرا موتسارت The Magic Flute، يؤدى بصوت ملكة الليل:

https://www.youtube.com/watch?v=IFktfr1kmHc

الأوبرا عمل مسرحي تتحاور فيه الشخوص غناء، لا كلاماً. ولكنه يحتفظ من المسرح بنوعي التراجيديا والكوميديا. كانت التسمية الإيطالية للعمل التراجيدي، أو الجدي هي Opera Seria، وللكوميدي Opera Buffa، التي تعني النكتة. ولقد بلغ النوعان ذروة نضجهما في القرن الثامن عشر. وكانا يتبعان تقنيات في بناء الأوبرا في افتتاحيتها وأغنيتها وكورس النهاية. هذه اللوازم الشكلية تفككت منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم. في القرن التاسع عشر جاءت «الأوبرا الفخمة» Grand Opera، وأبلغها فيردي تراها.. إنها ذات طبيعة تراجيدية في حبكتها، تمتد لأربعة أو خمسة فصول، وتعنى بفخامة المظهر (الديكور والأزياء..)، وبصحبة أوركسترا لا تقل ضخامة. عصرها الذهبي يمتد بين (١٨٣٠ - ١٨٥٠)، وأبرز أعلامها الألماني مايربير Meyerbeer (١٧٩١-١٨٦٤) هذا مشهد من أوبرا «روبرت الشيطان» Robert le diable بين صوت (التينور) وصوت الكورس:

https://www.youtube.com/watch?v=VGOJ7QexcOA



أوبرا سيريا



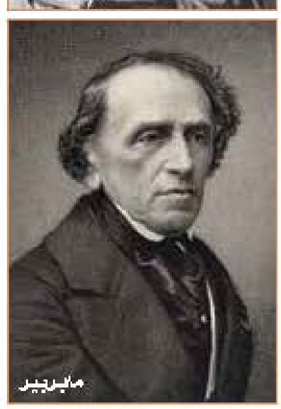
بوتشيني



ماريا كالاس



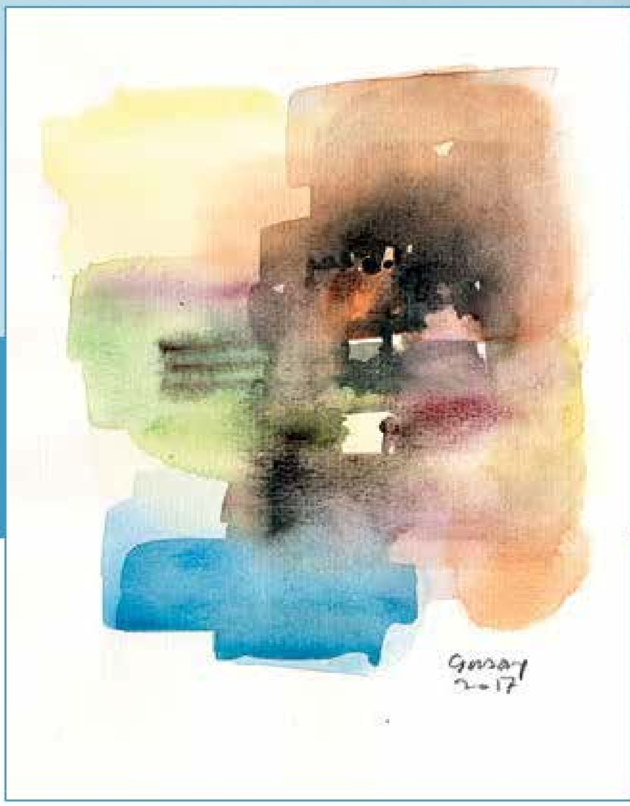
موتسارت



مايربير

الإصغاء لـ(فاجنر) يتطلب دربة خاصة لأن موسيقاه تلج إلى الدواخل

ثمة ألحان كورس أثيرة لدى محبي الموسيقا وكثيراً ما تقدم حية أو مسجلة شأنها شأن الأغاني



تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- نجيب محفوظ مسرحياً
- طلال محمود في ثلاث مسرحيات
- الوعي ماهيته وألوانه
- «هيا نشتر شاعراً» الجمال المُخلِص!
- أحلام الطفل العربي في «حكايات عربية»
- «حديقة الستين» كتاب للحبّ ومراثي الزمن
- ناصر عراق يستلهم من التاريخ أحداث روايته «الأزبكية»

تقديم: زياد عبدالله

نجيب محفوظ مسرحياً

عنوان الكتاب: مسرحيات الفصل الواحد عند نجيب محفوظ

تأليف: محمود كحيلة

إصدار: دائرة الثقافة - الشارقة ٢٠١٦

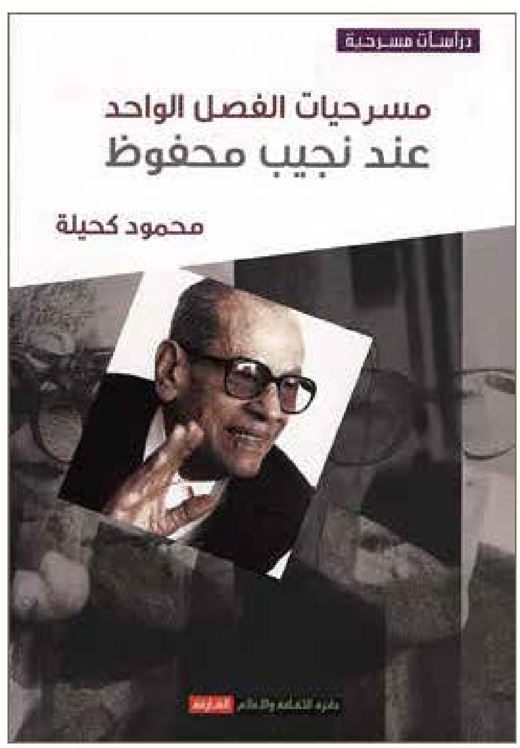
عدد الصفحات: ١٥٦ صفحة من القطع المتوسط



محمود كحيلة

يدخل هذا الكتاب إلى عالم نجيب محفوظ من النافذة بدلاً من الباب أو الرتاج الروائي لعالمه، وليكون معادل هذه النافذة المسرح وتجربة محفوظ المسرحية التي يتعقبها محمود كحيلة ساعياً للإضاءة على ما جرى تجاهله ولم ينل حقه من الدراسة، وكل التركيز على دخول العوالم المحفوظية من باب الرواية الوسيع، من دون الالتفات لتلك النافذة أو الكوة إن صح الوصف.

لكن هذا الاختراق سيحمل الكثير على صعيد استكمال عوالم هذا الروائي الاستثنائي، ويزيد على ثراء تلك العوالم بعداً جديداً، لا يكتفي بأن الحوار إحدى الأدوات الفنية الأساسية في رواية محفوظ، بل يدلل على العلاقة العميقة لهذا الروائي بالمسرح «كونه بدأ مشاهداً كما أقر- ثم أعدت مسرحيات من أعماله، ثم كتب بنفسه ثماني مسرحيات (..) ثم كتبت عنه مسرحيات».



يشير كحيلة إلى أن عرض مسرحيات محفوظ الثلاث الأولى قوبلت بنقد لاذع، كان أشهره للناقد جلال العشري الذي انتقد باكورة عروضه المسرحية قائلاً: «لنتفق إذاً على أن مسرحيات نجيب محفوظ التي ضمنها مجموعته الأخيرة (تحت المظلة) تدخل في باب القصة القصيرة، وإنها ارتكزت على شكل الجدل والحوار وصراع الأفكار، وتزينت بزي التعليمات المسرحية، فإن هذا جميعاً لا يجعل منها فناً مسرحياً بالمفهوم الاصطلاحي لتعبير الفن المسرحي». هذه المجابهة النقدية وانعدام من يدافع عنه، حولتها لتكون ذات أثر عميق وفي الصميم، ما أسقط الأمر برمته لدى محفوظ، بما أشار إليه بأن الكتابة المسرحية ليست على الطريق الصحيح، كما يخبرنا الكتاب.

يعزو كحيلة توجه محفوظ نحو المسرح إلى نكسة حزيران، وما استدعته من الاتجاه نحو فن جماهيري بمقدوره مخاطبة الجماهير مباشرة وتخليصها من مشاعر الإحباط التي هيمنت عليها، معتبراً أن تجربته المسرحية ارتكزت على «عنصري الضرورة والحتمية، إذ ارتكزت في تعقبها لآثار الهزيمة على خاصية المباشرة والمواجهة الحوارية التي لا يملكها فن من الفنون، كما يتميز بها المسرح الذي يعد بامتياز فن المعايشة والمواجهة».

يخلص المؤلف إلى أن محفوظ كتب ثمانية نصوص مؤلفة من فصل واحد، نشرت ضمن مجموعات قصصية ثلاث هي: «تحت المظلة» و«المطاردة» و«الشيطان يعظ»، كما يضيء الكتاب على المسرحيات التي اقتبست عن أعماله الروائية، مثل «زقاق المدق» التي عرضت في دار الأوبرا وكانت من إخراج كمال ياسين وإعداد أمنية الصاوي، والتي أعدت أيضاً «بين القصرين» وأخرجها صلاح منصور وغيرها من روايات محفوظ المفصلية، مثل «اللص والكلاب» و«ميرامار» وصولاً إلى النص الفنتازي «قسمتي ونصيبي».

تحمل خاتمة الكتاب خلاصات متعددة على اتصال بالتجربة المحفوظية المسرحية، مثل إشارة محفوظ الدائمة على أنه في الكتابة ليس مسرحياً، وتأكيد توظيفه المسرح في كتابته الروائية وليس عبر نسجه الحوارات فقط، بل من خلال الإشارة إلى روايته «أفراح القبة» التي «استثمر في صياغتها بتكنيك مسرحي كل الخبرات المسرحية التي خرج بها في مسيرته المسرحية غير التقليدية»، ولتأتي من بين الخلاصات خلاصة افتراضية تقول للقارئ بأنه لو تهيأ لكتابات محفوظ «استقبال جيد وبنية مناسبة لتنمو وتترعرع فيها، لكانت حققت نجاحاً أدبياً ونقدياً يفوق ما حققه بيكت وغيره من كتاب العبث والفنتازيا المسرحية التي أطلق لخياله الإبداعي العنان ليعالجها قبل أن يكتب نصوصه التقليدية».

طلال محمود



طلال محمود
في ثلاث مسرحيات

عنوان الكتاب، ألف ليلة وديك ومسرحيات أخرى

تأليف، طلال محمود

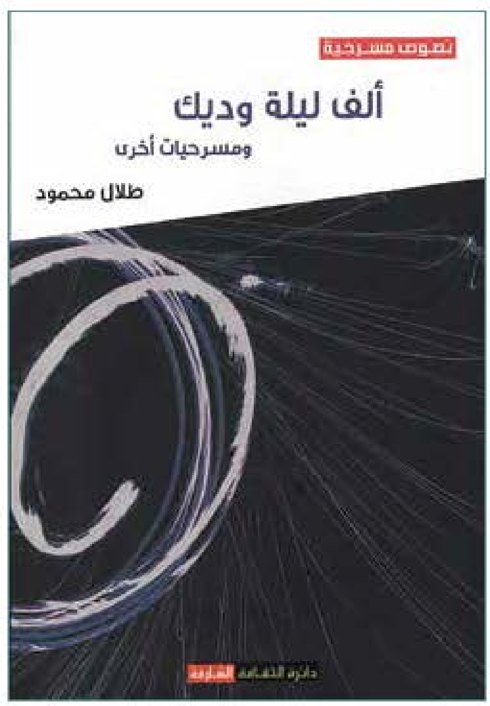
إصدار، دائرة الثقافة - الشارقة ٢٠١٧

عدد الصفحات، ١٢٢ صفحة من القطع المتوسط

يستهل المسرحي الإماراتي طلال محمود كتابه «ألف ليلة وديك ومسرحيات أخرى» بمقدمة في عشق المسرح، يشير فيها إلى أنه مسكون تماماً بهذا الفن وما الحياة إلا مسرحية «حب المسرح والتمثيل موجود بين الكريات الحمراء والبيضاء في دمي، منذ ولادتي وأنا أعشق التمثيل، فمثلت في بطن أمي دور الجنين، ثم خرجت للحياة بدور طفل، وواصلت التمثيل إلى يومنا هذا، وسوف يأتي اليوم الذي أمثل فيه دور الميت».

لمحمود تجاربه في التمثيل والإخراج والتأليف، ويكتسي ما يذكره في المقدمة أهمية خاصة كونه يندرج ضمن سرده للكيفية التي أمسى فيها كاتباً «بات رأسي مسرحاً وسينما وتلفزيوناً»، بادئاً بكتابة الأفلام القصيرة بعد تعرفه إلى هذا العالم السينمائي من خلال المخرجين الإماراتيين: عبدالله حسن أحمد، ونواف الجناحي، وليبدأ أولى تجاربه السينمائية الفعلية عبر تأليفه فيلم «جدران» وليخرجه سعيد سالمين المري، وليمضي في استعراض قصته مع المسرح وكيف خلص إلى «عنمبر» عنوان مسرحيته الأولى في هذا الكتاب، لتليها كل من «المسرحية» و«ألف ليلة وديك».

تتأسس مسرحية «عنمبر» على شخصيتين رئيستين: عمبر وعنبر، يحفر الأول حفرة وتظهر على الخشبة حسب إرشادات المسرحية «كومة رمل صغيرة دلالة على وجود حفرة في الأرض»، بينما يقف عنبر «تحت نافذة وكأنه يستمع لما يحدث في الخارج، إذ هناك صوت تلاطم الأمواج على الصخور..»، ويبدو أنهما خارجان من الحفرة ليخوضا حواراً تتعدد مستوياته بين التاريخي والنفسي، مع استحضار للمخاطر الجمة التي تتهددهما وأول ذلك الحرب.



ويوحي عنوان النص المسرحي الثاني «المسرحية» بـ(أل) التعريف بأنها المسرح كل المسرح، إلا أنها في الحقيقة تكون مسرحية عن مسرحية وتدور أحداثها في الليلة الأولى والأخيرة، فإرشادات المسرحية تقول لنا إن المسرح «عبارة عن كواليس لمسرحية سوف تعرض الليلة، فيها كافة التجهيزات والمعدات، ومكان الحدث في غرفة المكياج أو مكان مخصص للمكياج خلف الكواليس، مع إظهار بعض ملامح الديكور والمسرح الذي ستعرض عليه المسرحية»، وتنحصر شخصيات «المسرحية» بممثل و«ماكيرة» والحوار مكتوب بالعامية الإماراتية، وليكون دور «الماكيرة» ماثلاً باستنطاق الممثل وعوالمه، لكن وفي الوقت نفسه يبدو الممثل جاهلاً بعوالم «الماكيرة» وعلى شيء من مقاربة ذكورية تتبدى في استغرابها أشياء لها أن تكون طبيعية وعادية ما لم يمتلك نظرة مسبقة عن التي أمامه، وليمضي الحوار في شجون القلب والمخاوف والآمال والخيبات.

آخر النصوص المسرحية في الكتاب جاء بعنوان «ألف ليلة وديك» بالاعتماد على حوار خيالي بين شهريار وشهرزاد وشخصيات أخرى يكون الراوي فيها الوزير نهاوند، كما لو أننا في العالم الموازي لعالم شهرزاد القصصي، وليكون زمن المسرحية في اليوم الألف من «ألف ليلة وليلة»، أي هناك ليلة واحدة تفصلنا عن توقف شهرزاد عن نسج الحكايا، ولعل مفتتح المسرحية يقول لنا الكثير في هذا الخصوص، والذي يأتي على لسان الراوي نهاوند وهو يرحب بالحضور وزوار القصر «من هنا يا سادة يا كرام.. من هذا المدخل تبدأ الحكاية.. القصة.. الرواية.. اجلسوا في المقدمة والمؤخرة والزوايا.. إنه قصر ليس كباقي القصور.. وليس ذلك القصر المسحور.. هذا قصر شهريار المشهور.. في هذه الليلة الجديدة.. بها قصة جديدة.. وبما أن القصة جديدة فلا بد أن تكون مفيدة.. سيصمت الكلام الآن.. ولتصمت الهواتف الآن.. ولتقتل الفلاشات من الآن. حان وقت الحفل...».

الوعي

ماهيته وألوانه



نجلاء مأمون

تؤكد سوزان بلاكمور من خلال كتابها «الوعي» (ترجمة مصطفى فؤاد – هنداوي للثقافة – القاهرة ٢٠١٦)، والمنقسم إلى ثمانية فصول، أن الدراسات الخاصة بالوعي أخذت في الازدهار بداية من القرن الحادي والعشرين، وهو وصلة ما بين علم النفس وعلم الأعصاب، وأن الكثيرين قدموا العديد من النظريات لتفسير كل ما يتعلق بالوعي وماهيته وألوانه.

بداية تشير الكاتبة في الفصل الأول إلى أنه على مر التاريخ، تبنى الكثير من الناس قدراً من فكرة الثنائية، بمعنى أنهم آمنوا بوجود عالمين مختلفين، وهذا موجود في الكثير من الثقافات فيما يختص بتفسير ماهية الوعي. أما اليوم؛ تشير استطلاعات الرأي إلى أن هذا الأمر ينطبق على معظم المثقفين الغربيين، وتتفق مع نظريات العصر عن قوى العقل والوعي والروح. ووفقاً لديكارت؛ فإن العقل غير مادي، والدماغ والجسد وباقي العالم تكون مما هو مادي، كما ترى الفيلسوفة الأمريكية باتشريتا تشيرلاند هذا الأمر بأنه إذا ما فسرنا الإدراك الحسي والذاكرة والانتباه وكل التفاصيل الأخرى، سوف يتبقى شيء هو الوعي نفسه.

كما تستهل الكاتبة الفصل الثاني من الكتاب بتعريف واضح للوعي، حيث تؤكد أن الوعي يعني تجربة ذاتية وظاهراتية، والمقصود به كيف تبدو ماهية الأشياء على نحو موضوعي، كما ترى أن الدماغ البشري هو أكثر الأشياء تعقيداً في العالم الذي نعرفه، وأن الدماغ يتواصل مع الإدراك الحسي والتعلم والذاكرة واللغة والتفكير والوعي بصورة ما.

وتشير الكاتبة إلى أنه في ثمانينيات القرن العشرين، يتبدى الوعي في أذهان البشر حينما يتذكرون الماضي ويطرحون تفسيراته، أو يخططون للمستقبل ويضعون استراتيجياته. وتحت عنوان الوقت والمكان، يأتي الفصل الثالث، حيث تؤكد الكاتبة أن تجارب العلماء أكدت أن الوعي بالمدركات والأحداث والتأثيرات الجسدية يحتاج إلى معدل وقتي للإحساس به، عبارة عن نصف ثانية.

أما عن الفصل الرابع المعنون بالوهم الكبير، تتساءل الكاتبة: هل الوعي وهم، حيث إننا كبشر قد نخلط لنفس الشيء، ويختلف إحساسنا به؟ فاحتمالية إحاطتنا بالعديد من المواقف المختلفة حول نفس السلوك أو الفعل أو الظاهرة، يؤثر تأثيراً مباشراً في إحساسنا بالأشياء والأمور ووعينا بها، ومن ثم يختلف رد الفعل ويختلف الوعي به أيضاً، حيث يؤكد ديكارت أن الإرادة الحرة وهم، والمسرح الديكارتي يرى أن النزاعات الإنسانية والوعي بها وما يحيطها من سياق، يحول الإرادة الحرة إلى وهم كبير، والوهم هنا بمعنى إدراك شيء موجود بالفعل بطريقة قد لا تجعلنا ندركه بما هو كذلك، أو هو شيء موجود ولكن ليس كما يبدو لنا.

وتضيف الكاتبة أن أفكارنا البديهية بشأن الطريقة التي يبدو بها الوعي، تواجه من خلالها لغزاً كبيراً حيث يبدو العقل وكأنه مسرح كبير تختلف فيه طريقة التفكير والانطباعات، ما يؤثر في طبيعة الوعي وما يتعلق به من إدراكات واتخاذ القرارات في شتى المواقف.

وتحت عنوان الذات، تؤكد الكاتبة في فصلها الخامس من الكتاب أن مسألة الذات مرتبطة على نحو وثيق بمشكلة الوعي، إذ عندما تكون هناك تجارب واعية، فمن السهل الافتراض أنها يمكن أن تحدث لشخص دون آخر، وتجارب أخرى يعايشها أفراد دون آخرين، ويختلف بالقطع إنتاج المعرفة أو الوعي بتلك التجارب والأحداث.

ويأتي الفصل السادس من الكتاب المعنون بالإرادة الحرة الواعية، حيث تؤكد الكاتبة أن مفاهيم الإرادة الحرة الكلاسيكية الخاصة، التي تحدث عنها ديفيد هيوم تعد أكثر المسائل المثيرة للجدل، بل تكون محل نقاش بطريقة أوسع، بدءاً من الفلسفة اليونانية حيث الجدل حول العلاقة ما بين الحرية والمسئولية، ومن ثم المسئولية الأخلاقية للأفراد عن أعمالهم وسلوكياتهم، وإن كانت هناك بعض السلوكيات التي تخلو من المسئولية الصادرة عن المرضى العقليين، أو السلوكيات المفروضة على الفرد في المجتمعات، كالعادات والتقاليد والموروثات.

وتشير الكاتبة من خلال الفصل السابع تحت عنوان حالات الوعي المتعددة إلى النوم والأحلام، وكيف أن بعضهم لا يتذكر أحلامه، ويدعي أنه لا يحلم، وهو لا يدرك ماهيات أحلامه أثناء النوم، حيث إن القدرة على تذكر الأحلام تعد قدرة متفاوتة من شخص لآخر.

أما عن الفصل الثامن والأخير من الكتاب حول تطور الوعي، فترى الكاتبة أن تطور الوعي يختلف من فرد لآخر، وهو مرتبط بالذكاء الاجتماعي، وتفسره نظريات العقل أيضاً.

وعن مستقبل الوعي، ترى الكاتبة أن الحيرة التي قد نصل إليها عميقة وخطيرة، فكل فرد تخيل لإشكالية معينة أو مواقف متعددة، وأن وعيه بها يزيد من تطور الوعي بها لديه، وهذا ما يؤثر أيضاً في مزيد من الإدراك وفي تطور الوعي. أما الافتراض الأخير، فيتمثل في أن التجارب تدرك في العقل الواعي على هيئة أفكار وتفسيرات ومشاعر وصور ومدركات، وكل ذلك يبقى عبارة عن سلسلة من الأحداث الواعية في مسرح العقل.



«هيا نشتر شاعراً»

الجمال المُخلِص!


سومر شحادة

تنتمي رواية «هيا نشتر شاعراً» (إصدار دار مسكلياني) للكاتب البرتغالي أفونسو كروش إلى نوع أدبي يرمي بقارئه بين القبول والإنكار، فالرواية التي تحكي قصة شراء شاعر من المتجر وتصوره بشكل هزلي مفرط تمثل نزعة أدبيّة لرفض الثقافة الاستهلاكية السائدة، والتي ما لبثت تنتزع القيم الروحيّة. يأخذ ذلك الرفض صيغة الهدر الأقصى عبر جعل «الشاعر» بمدلولاته المثلى قيمة استهلاكية دنيا. يستند كروش في الرواية التي نقلها إلى العربية عبدالجليل العربي إلى مقولة أليوت بأنّ: «الإنسانية لا تتحمل كثيراً من الواقع»، في الوقت نفسه يبني حكايته ضمن وعي عالٍ بقدرة الثقافة على التهديد، لتمثل «هيا نشترِ شاعراً» ذاك التهديد الحذق للواقع بأدوات تخيليّة بحتة. إذ من يصدق إمكانية شراء الشعراء بأحجام مختلفة؟ في الوقت عينه: من يجرؤ على رفض الفكرة من حيث المبدأ طالما كلّ شيء محيط بنا خاضع إلى مفاهيم التسويق والدعاية؟ ما الذي يمنع أن يباع الشعراء في المتاجر في زمن مقبل؟ هذا ما تحاول الرواية قوله بلغة وظيفيّة ومختصرة.

تحيل الرواية شخوصها إلى أرقام ورموز: يحمل الضيوف أرقاماً متتالية، والتلاميذ أسماء مُشفّرة، والاسم الأكثر بهاءً هو الذي يتضمن أربعة أرقام بعد الفاصلة. يظهر الزوج مجرد شريك في حياة زوجية محسوبة بمقاييس بالغة الدقة. القبلات عبارة عن مليغرامات من اللعاب، عندما يربت أحد ما على كتف الآخر فهو يمارس ثلاثة عشر غراماً من القوة. كلّ شيء بدا مرهوناً للسوق، فالدرجات برعاية شركة اتصالات، والشراشف برعاية شركة لتصدير الخضار. في هذا الجو المحبط من الإحصائيات والموازين: تطلب طفلة من والدها شراء شاعر، لا تعترض والدتها، فالشعراء لا يسببون الأوساخ كحال الرسامين. تتجه الفتاة مع والدها إلى المتجر، وهناك يبدأ كروش معركته مع العالم الذي راح يفترضه ويبنيه بتفاصيل دقيقة، إلى درجة نخاله مستقبلاً حتمياً! يقع الاختيار على شاعر ينتمي إلى نسخة مُخرِّبة بنسبة أقل من اثنين في المئة، والتخريب صفة الشعراء الآسرة مثلما العنف هو صفة الكلاب الأكثر شيوعاً. إنّ نسبة التخريب الضئيلة لدى الشاعر تنجيه من التحول إلى راقص أو



أفونسو كروش



هامستر، وتجعله يتسرب بهدوء إلى حياة أناس مهووسين بالمساهمة في دورة الاقتصاد. بمجرد إقامة الشاعر تحت الدرج، تتسلل كلماته إلى خطاب الأسرة. إذ تشعر الطفلة وهي تسير إلى جواره شعوراً غريباً، يمد لها يدهُ ويتابع الفراشات، ينظر في كلّ الاتجاهات سعيداً بالملجأ الذي أتيح لهُ. بينما تصف الطفلة الطاولة بمقاييسها الماديّة يكتفي هو بوصفها على أنّها «جميلة» ممتثلاً لصورة نمطيّة مفادها أنّ الشعراء «يقيمون علاقة بسيطة مع الواقع». يجلس الشاعر على المائدة بهدف التسلية، يقرّ أحد الضيوف بأنّ النحاتين يصنعون لحظات من الجمال ثمة ادعاء بالحاجة إليها، ليدفع ضيف آخر ذلك الحديث بما يشبه التهمة، برؤيتِه للحاجات غير الماديّة محض «خرافات». يتجسد ذلك النقاش على هيئة أحداث متصاعدة في الرواية، إذ يخسر المصنع أسهماً في السوق، ما أدى إلى ضبط النفقات حتى يطال الأمر الشاعر، وليرمى في حديقة عامة.

تتغير حياة الأسرة، ويطال التغيير كل فرد من أفرادها، فمنذ صنع الشاعر من عبارة كتبها على الحائط، نافذةً تطل على البحر، بدأ الشعر يصيب أهل المنزل، وبخلاصهم من الشاعر يبلغ الأثر التخريبي أوجهُ. وكما تحرر أبيات الشعر الأشياء؛ فإنّ كروش يدّعي أننا بالجمال ننقذ كل شيء، والصلاة التي يدعو إلى ترديدها: «عليّ أن أقطع أميالاً قبل أن أنام» ليست سوى دعوة إلى الخيال، إذ انطلاقاً من الخيال يبدأ تحطيم الواقع أو تنميته!

أحلام الطفل العربي في «حكايات عربية»



مصطفى غنايم

يعد كتاب «حكايات عربية» الصادر حديثاً عن المركز القومي لثقافة الطفل بالقاهرة بمثابة مشروع إبداعي عربي، يجسد أحلام أطفال العالم العربي، ويرسم بسماتهم وضحكاتهم، ويتكأ بالأدب والفن جراحاتهم ومعاناتهم، ويسهم في إثراء وعيهم الثقافي، ويشحذ التفكير الإبداعي والخيالي لديهم.. وتكمن أهمية هذا المؤلَّف في كونه يضم ست عشرة حكاية سُطِّرت بأقلام باقة من الكتاب العرب، ورُسمت بريشة عدد من رسامي كتب الأطفال في العالم العربي، بلغ عددهم معاً ثمانية وعشرين مبدعاً ورساماً من إحدى عشرة دولة عربية.

وقد تنوعت أهداف ومضامين ذلك المؤلَّف/ المشروع ما بين قيم تربوية تنبع من وجدان الشخصية العربية بما تحمله من ثراء ومثل عليا، إضافة إلى تنمية المهارات الإبداعية والفنية لدى الطفل العربي بالرسم والفن التشكيلي، النابعين من تضاريس الوطن المتباينة والمتكاملة: سهولاً ووديانا.. صحارى وكثباناً.. بحاراً وأنهاراً، فضلاً عن التعبير عن أحلام الطفولة، والتي انبثقت في معظمها من رحم واقع مرير، ومشهد مضطرب، نشداناً في تجاوز تلك المحن والخطوب، والولوج إلى مستقبل مشرق وآمن وسعيد.

وحريّ بنا أن نعرج إلى بعض من تلك الحكايات الممتعة والمفيدة في آن، والتي يزخر بها ذلك المؤلَّف القيم، والتي أراها تنسحب مع تلك المضامين والأهداف والمقاصد التي سبقت الإشارة إليها.

وأولى تلك الحكايات التي يتوقف عندها قطارنا هي «أحلام الطفولة» التي كتبتها المبدعة بسمة الخاطري من سلطنة عمان، وقام برسمها الفنان أحمد البهلولي من المغرب، والتي تحكي قصة معلمة طلبت من تلاميذها رسم أحلامهم.. فجاءت رسوماتهم تعبيراً عن أحلام الطفل في العالم العربي المتمثلة في عالم نظيف بلا دخان، أو حروب.. عالم يغمره الأمن والأمان، في وطن عظيم يخلو من المرض والجوع والجهل والبرد والظلام.

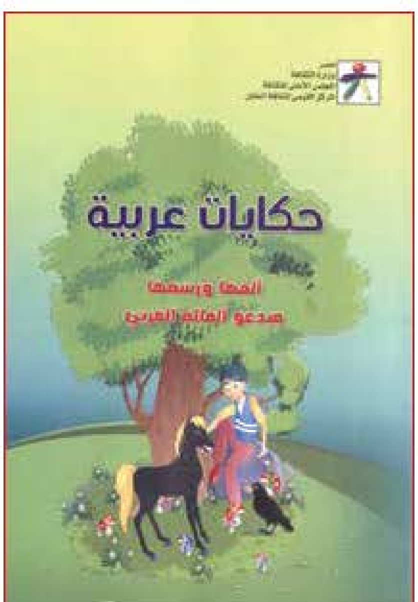
ويحوي الكتاب أكثر من قصة تتعلق بأحلام الطفولة في عالمنا العربي منها قصة «أسيل في بلاد العجائب» لكاتبتها السورية علياء الداية، ورسمت لوحاتها الفنانة نجلاء الداية، والتي تسرد أحلام الطفل العربي كما رسمتها مخيلة أسيل، تلك الفتاة البريئة التي اعتلت أرجوحتها، وأخذت تستعرض أمنياتها مع أرجوحتها، مجسدة الواقع السوري الراهن: فكانت أولاها اختفاء الحروب بين البشر، والرغبة في تحقيق السلام، وأخراها أن تركب قطاراً يدلف بها إلى بلاد العجائب في كل أنحاء العالم لتشاهد وتتعلم وتقضي أوقاتاً رائعة.

وعلى هذا النسق تأتي أحلام الطفل العربي / الفلسطيني في قصة «حكمة فتى وحصان». للكاتبة الفلسطينية روند حمودة البايض، والتي رسمها الفنان الجزائري محمد الطاهر بالطيب، والتي تناولت مفهوم الحرية من منظور الإنسان والطير والحيوان، عبر حوار تخيلي بين فتى صغير، وحصان جميل، وغراب صغير، والذي تمخض عن رغبة كل منهم في أن يعيش حرية بطريقته الخاصة، مع إمكان العيش جميعاً في سلام وأمان دون حرب، أو دمار.

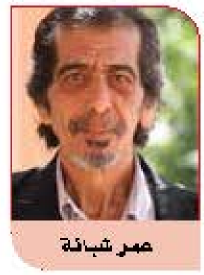
وإذا انتقلنا من قطار الأحلام: أحلام الطفولة، وعرجنا إلى المضامين التربوية القيمية، التي غُصّ بها هذا الكتاب، نجد قصة «حذاء جديد» للكاتب المصري السيد إبراهيم، وقامت برسومها الفنانة الفلسطينية روند حمودة البايض، والتي تشير إلى أخطاء الآباء في تربية أبنائهم عن طريق التدليل، وإجابة مطالبهم كافة: الأمر الذي يصيبهم بانحرافات سلوكية بالغة السوء منها: الأنانية، والاتكالية، والإهمال، والرغبة الجامحة في تحقيق مطالبهم، دونما مواءمة بينها والدخل المادي للأسرة، وقد صور المؤلف تلك الانحرافات السلوكية في إلحاح «مروان» على أبيه بشراء الحذاء الكروي للاعبه المفضل. وبلمحة بارعة جعل المؤلف الطفل «مروان» يعي الدرس من تلقاء نفسه، دون وعظ أو إرشاد من أحد، فيتعلم القناعة، والرضا، والشكر، وإرضاء والديه، حينما رأى السعادة بادية في وجه أحد الأطفال المعاقين، وعاين بشاشته، وذكاءه، وإقباله على الحياة، وهو يعبر الشارع على كرسيه المتحرك.

وتأتي قصة الكاتب التونسي مالك الشويخ «العصفور الأخضر» رسوم الفنانة المصرية سمر صلاح، في هذا المضمار التربوي، فترسخ عدداً من القيم الحميدة في إطار فني غير مباشر إثر استخدام الطفل «شادي» علبة الصلصال، ليشكل منها عدداً من الطيور الأليفة التي يتحاور معها، ويتعلم منها معنى الحب والصداقة، ومن ثم يغرس في وجدانه أن السعادة الحقة تنبع من رؤية الإنسان محاسن الناس وفضائلهم، والتغافل عن عيوبهم ومثالبهم، ومن قدرته على التعايش مع الآخرين رغم الاختلاف في الاتجاهات والميول والرؤى والأفكار، تلك الدروس التي تعلمها «شادي» من خلال تحاوره مع صاحبه «العصفور الأخضر».

وبإطلالة سريعة على معظم الحكايات التي يزخر بها هذا الكتاب نجد أنها مزج من الخيال العربي الخصب كلمة وصورة .. لغة ورسماً، كما أنها تعكس مختلف المدارس العربية، وأن موضوعاتها الثرية تبدو متشابهة رغم التنوع في التناول، أو الاختلاف في السبك والصياغة، بما يشي بوحدة العرب في العادات والتقاليد، والقيم والمثل، والتحديات والطموحات، وفضلاً عن ذلك فإنها تؤكد أن الحلم العربي واحد، يتمثل في حب الحرية والسلام، والرغبة في تحقيق الأمن والأمان، والتحلي بالمثل العليا ومكارم الأخلاق، إضافة إلى التطلع إلى رسم مستقبل باهر سعيد، مساير ركب التقدم العلمي والتكنولوجي.. ومن ثم يبرز جلياً في النهاية أن ثمة اتفاقاً جمعياً على المبادئ والتطلعات العربية الأصيلة، والتي تنبثق في مجموعها من وحدة في الدم واللغة والأصل والتاريخ.



«حديقة الستين»
للشاعر جودت فخرالدين
كتاب للحبّ ومراثي الزمن


عمر شبانة

هذه هي السمة الأساسية التي نلمسها في قصائد الشاعر اللبناني جودت فخرالدين، خصوصاً في مجموعته الجديدة «حديقة الستين» (رياض الريّس)، فنحن هنا حيال ثيمات متعددة تحتفي بالحياة، مثلما تتأمّل في الموت. اللافت على نحو استثنائيّ ربّما، هو أن تحتفي القصيدة والشاعر بالعائلة، الأب والزوجة والبنت، وخصوصاً الزوجة التي ندر أن نجدها في الشعر العربيّ، حديثه وقديمه، إلا إذا كان رثاءً لها. لكنّ فخرالدين يكتب لزوجته وعنها قصيدتين، هما «تلطُّف» و«قصيدة أو أجمل». والغريب أن تكون إحدى القصيدتين «قصيدة نثر»، ووجه الغرابة أن الشاعر لم يُعرف بكتابة هذا اللون من قبل، ولا نجد في الديوان سوى قصيدتين «بالنثر»، إحداهما هي التي لزوجته فيها نصيب. لذا أراني منجذباً للتوقّف عند هذه الحالة/ الظاهرة.

ورغم أن قصيدة «تلطُّف»، المُهداة إلى «زوجتي لطيفة» كما يصرّح الشاعر، هي قصيدة تبدأ بحديث عن «رسول الموت»، أي في ما يبدو «المرض» الذي أصاب الزوجة، كما لو كان نذيراً، حيث يقول الشاعر «رسولٌ أتانا من الموت مُستأذناً أن يرافقنا»، فإن القصيدة ليست عن الموت، أي ليست رثاء، بل هي عن «الحياة» التي عاشها الزوجان، ولكنّها الحياة المُهدّدة بالموت، وهو موت لطيف لأنّه يرسل رسولاً قبل أن يأتي هو بنفسه، الأمر الذي يرى فيه الزوج/ الشاعر نوعاً من «تلطُّف» الموت تجاه الزوجة، وتجاهه هو بينما يقف خائفاً عليها.

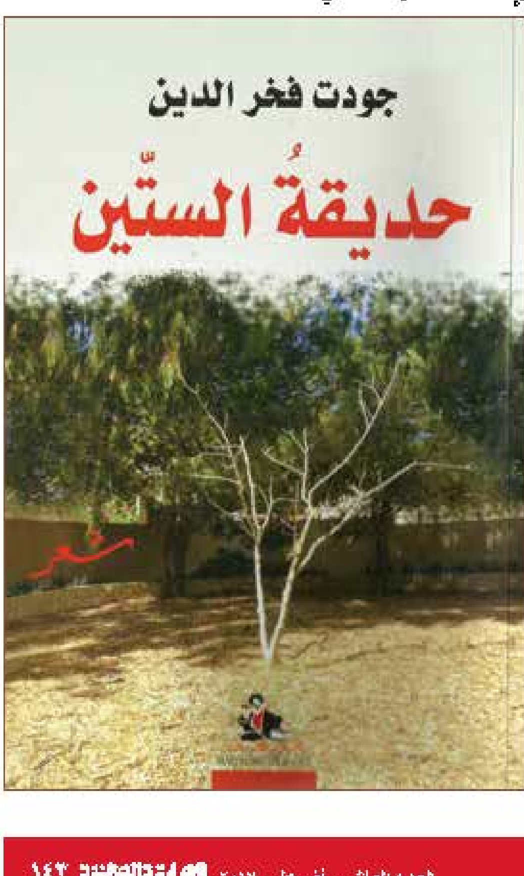
الشاعر يجعل من الموت كائناً، كما لو كان إنساناً يمكنه أن يسير مع الزوجين، مادامت هذه رغبته، فلا أحد يستطيع أن يخيّب «ظنّ الموت»، وهو يستطيع السير مع كلٍّ منّا، حتى تأتي لحظة النهاية. ورغم شيوع هذه الفكرة في الشعر العربي، خصوصاً مع «جدارية» محمود درويش «من أنا لأخيّب ظن العدم؟»، فالشاعر هنا، يسير مع زوجته، في ما يشبه اللا مُبالاة، بل كأنّ هذا الكائن/ الموت غير موجود، وهو فعلياً غير موجود إلا من خلال رسوله المرض.

وفي ما يتعلّق بصورة المرأة/ الزوجة، فهي ليست الصورة التقليدية التي ترد في «مراثي» الشعراء لزوجاتهم، إنّها صورة أقرب إلى صورة الحبيبة التي يخاطبُها «لأنكِ أنتِ رسمتِ لنا أوّل الدرب/ ثمّ رسمتِ دروباً لرحلتنا/ بخُطاكِ التي أزهرتْ خُطوةً خطوةً/ دائماً تُشرقين». ولعلّ من أجمل المشاعر هذا الشعور بالبدايات، وإمكانيّة البدء من جديد دائماً، مخاطبتُها «أنتِ التي مسّكِ الداءُ لا تحفلين بــه/../ هكذا أنــتِ مازلتِ تبتدئين/ فنبقى معــاً، نحن والعمرُ، في أوّل الدرب/ لا العُمرُ يذوي../ ولا أنتِ تستسلمين لخوفي». فالحبيبة، حتّى وهي المريضة، هي التي تحميه من خوفه.

لافت في هذه المجموعة، وعلى نحو شديد السطوع، ما يشبه انعدام المسافة بين الشعر والنثر، بل هو أقرب إلى قصيدة نثر موزونة، ولعلّها تقاربُ ما قال به التوحيديّ من نثر يشبه الشعر، وشعر يقارب النثر. إنّنا أمام «كلام» بسيط، بالقليل من الصور البلاغيّة، لكنّه يمتلك روح الشعر ونسغه التي تجعل الحياة على هذا القدر من البساطة، والعلاقة مع «رسول الموت» على هذا النحو من العادية «لم يشأ أن يفاجئنا/ بل تلطّف جداً/ تقدّم مُطرِباً/ ثمّ خيّرنا: أن يسيرَ بنا مُبطئاً، لوجهتنا نحو سهلٍ له واسعٍ/../ أو أن يُواكبنا مثل ظلٍّ وحيدٍ لنا...».

الحضور الثاني لزوجة الشاعر، هو ما نتلقّاه في «قصيدة أو أجمل». ففي قصيدة النثر هذه، إحالات إلى شيء من ملامح حياة الشاعر، وهي قصيدة نثر في المعنى الكامل للمصطلح، وما يعنينا هو حضور الزوجة منذ مطلع القصيدة، وفي موازاة حضور المرأة عموماً. ففي حين «حصّة النساء منّي قليلة جداً..»، كما يفتتح الشاعر القصيدة، سنجده يختم المقطع الأول «حصّتي من النساء كبيرةٌ جداً: زوجتي وحدها».

هي حالة نادرة طبعاً، وربّما فريدة، في الشعر العربي المعاصر، لكنّ الشاعر لا يتورّع عن إعلان أسبابه، بل هو يوضح ذلك كما لو يُفصح عن دواخله العميقة، بخصوص حصّته القليلة من النساء جميعاً «ربّما لأنّي سعيتُ دائماً/ إلى احتفاظي بنفسي». لكنّه يمنح نفسه هذه الحصّة الكبيرة من زوجته، ليحدث التوازن النفسيّ والعاطفيّ.



يستلهم من التاريخ أحداث روايته

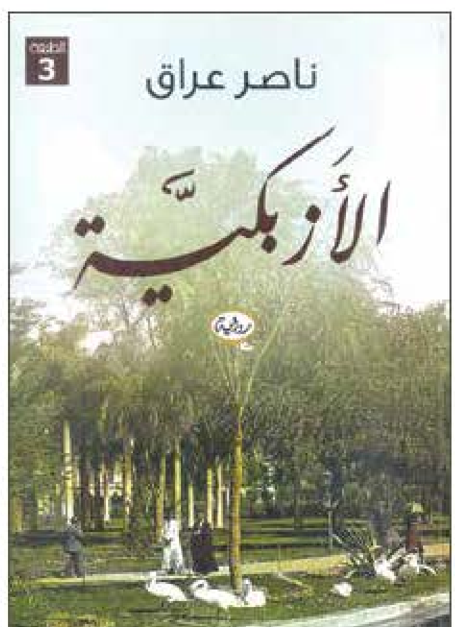
«الأزبكية»

اعتمد فيها ناصر عراق على خياله المبدع ولم ينقل الوقائع



عبد المقصود محمد

معضلة اللجوء لأحداث التاريخ في الكتابة الروائية معروفة سلفاً أنها لا تحمل مفاجأة أو تشوق القارئ أو تثير انتباهه، لذلك يتحتم على الروائي عندما يوظف أحداث التاريخ أن ينتقي منها ما يصلح وعاء لخياله الروائي، ليبقى الأصل هو إبداعه الروائي مكتفياً من أحداث التاريخ باستلهام العبر والمعاني والرموز، وهذا ما جعل كاتبنا الكبير جمال الغيطاني يرفض تسمية روايته «الزيني بركات» بالرواية التاريخية، وفضل أن يقال عنها رواية الخيال التاريخي، لأن الأصل فيها إعمال خيال الكاتب وإبداعه وليس نقل أحداث التاريخ وتقديمها في قالب الرواية، وهذا ما نجح فيه الكاتب ناصر عراق في روايته «الأزبكية» التي فازت بجائزة (كتارا) للرواية العربية في دورتها الثانية هذا العام، فالرواية تستلهم من أحداث الحملة الفرنسية على مصر وما تبعها من أحداث حتى تولى محمد علي باشا حكم مصر من (١٧٩٨م إلى ١٨٠٥م).



تستلهم من هذه الأحداث حبكتها أو الإطار الدرامي لها، وهي حبكة عنقودية تتكون من مجموعة حبكات صغيرة تنتظم في إطار الحبكة الرئيسة التي أبدعها ناصر عراق بعد دراسة مستفيضة لتلك الفترة من تاريخ مصر التي استمرت قرابة الست سنوات، وخلالها اعتلى كرسي الحكم ستة من الأجانب وانتهت حياة اثنين منهم بالقتل، وانتقى كاتبنا من أحداث تلك الفترة ما يلزمه من شخصيات وأماكن ومواقف، ونفخ فيها من إبداعه ما بث فيها الحركة وجعل النشاط والحيوية تدب في عروقها، لترسم في حركتها بانوراما لحالة مصر وشعبها، وهو يواجه جنود الحملة الفرنسية الغازية للبلاد، وصور المقاومة من إسكندرية إلى القاهرة، بينما فر إلى الصعيد المماليك والجراكسة الذين كانوا متسلطين على الشعب المصري.

> الرواية تتناول ما حدث في مصر من الحملة الفرنسية وحتى تولي محمد علي باشا حكم مصر

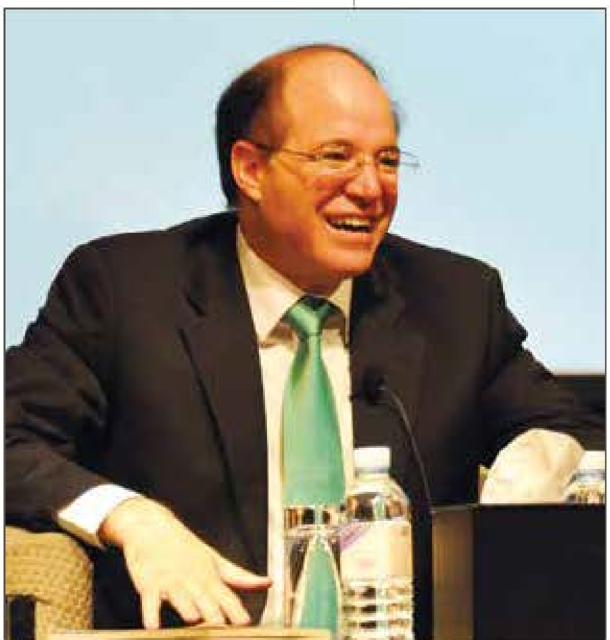
وانتقى ناصر عراق من الشخصيات التاريخية: بونابرت قائد الحملة، وعبدالرحمن الجبرتي، والسيد عمر مكرم، والشيخ السادات، ومحمد علي باشا، وحرك هذه الشخصيات في الخلفية لتتقدم عليها شخصياته الروائية التي أبدعها خياله: أيوب السبع، ومسيو شارل، وعلي أبو حمص، وديب ضاضو، وشلضم السقا، وخليل المنوفي، والخواجة شامير، وسعدية العطار، ومسعدة حجاب، وحسنات، وصنع من أعمال هذه الشخصيات أحداث روايته ليتآمر المتآمر وينافق المنافق ويخون الخائن وينتفض الثائر، فنرى أعضاء العصبة السرية (أيوب السبع ورفاقه) يجتمعون سراً وينفذون في الخفاء هجماتهم على جنود حملة بونابرت الغازية، فيطعنونهم بالمطاوي والسكاكين وهم خارجون من الحانات يترنحون من السكر، أو تائهون فرادى في ظلمة الشوارع ليلاً، إلى أن ينسحب بونابرت ثم يقتل كليبر قائد الحملة في حديقة الأزبكية على يد فتى سوري يدرس في الأزهر (سليمان الحلبي).

> اعتمد عراق على الحبكة العنقودية التي تنتظم فيها الحبكات الصغيرة ليصل إلى نهاية غير متوقعة

وبعده يعلن مينو إسلامه كعربون صداقة مع الشعب المصري، لكن الخدعة لا تنطلي عليهم ويضطر جنود الحملة للانسحاب ويواصل أيوب ورفاقه عملهم السري لتحريض الشعب ضد قرار

السلطان العثماني بتولية حاكم أجنبي على مصر، وينجح محمد علي الضابط الأرناؤوطي في خداع مشايخ الأزهر فينادون به حاكماً على مصر ويرسلون نداءهم للباب العالي في تركيا، ويشتد غضب أيوب السبع ورفاقه فيحاولون توعية الشعب وتحريضه على رفض الحاكم الأجنبي، لأن مصر دولة عريقة ذات تاريخ ويجب أن يحكمها مصري عادل وشريف، ولكن جهودهم تفشل بسبب دهاء محمد علي، الذي بدأ يوزع الصدقات والتبرعات على الفقراء المتضررين من حالة الغلاء والكساد بسبب الحروب والانقسامات بين المماليك والجراكسة، فتزداد شعبيته ويخرج ليحيّي الناس في ساحة الحسين وسط حشد من حراسه، واحتفاء شيوخ الأزهر وكبار التجار به، وبرغم ذلك لم يتسرب اليأس إلى أيوب السبع ورفاقه، فواصلوا اجتماعهم للتخطيط للمزيد من التحريض ضد الحاكم الأجنبي وتوعية الناس، ولكن يأتيهم الأذى هذه المرة من زميلهم، الذي خرج من السجن فاستقبلوه استقبال الأبطال وأطلعوه على خططهم، وفي الاجتماع يستأذن لقضاء حاجة، ومن بعيد ينادي خمسة من عساكر الوالي كانوا على اتفاق معه، يخرجون من مخبئهم ويفاجئون الثوار المجتمعين، فيطلقون عليهم وابلاً من رصاص بنادقهم ويقتلونهم ثم يلتفتون للخائن فيقتلونه.

وتنتهي الرواية بمقتل بطلها أيوب السبع ورفاقه، ثم رحيل صديقه المعجب بوطنيته مسيو شارل، بعد أن يسلم سعدية زوجة أيوب صورة بالألوان كان قد رسمها للبطل، وهذه النهاية لرواية «الأزبكية» تفسر لماذا اختار ناصر عراق هذه الفترة من تاريخ مصر ليستلهم منها أحداث روايته، فحالة الانقسام والارتباك وضعف واختراق القوى الوطنية، التي أصابت مصر في تلك الفترة، تشبه ما أصاب مصر خلال أحداث ما سميت بثورة الربيع العربي (٢٠١١م)، وكأن كاتبنا يبعث برسالة تحذير لكل القوى الوطنية، ويطالبها أن تطهر صفوفها من الخونة وتنتبه لمؤامرات الدول الكبرى، التي كانت تحاك ضدنا في الماضي، ومازالت تتكرر وتتجدد اليوم بصور وصيغ أخرى. هذا على المستوى الفكري، أما عن المستوى الإبداعي في الكتابة: فقد استخدم ناصر عراق اللغة بسلاسة ودقة في اختيار الكلمات المعبرة في الوصف، ولجأ إلى أسلوب السرد المتعدد كما في الرواية البوليفونية التي يتعدد فيها الرواة، فتنوعت الفصول بين سرد بضمير المتكلم وسرد بضمير الغائب، وهذا التنوع صنع تشويقاً في الحكي، وزاد تأثيره بعدم الالتزام بأي تسلسل في الزمان والمكان، إضافة إلى كثرة الشخصيات وغرائبها في السلوكيات والأفعال المتناقضة، فهذا فاجر ويصلي لكنه يمارس العشق الممنوع، وهذا أجنبي لكنه عاشق لمصر ويتمنى لها الخير، وهذا عضو في المقاومة لكنه يبلغ العسكر عن زملائه ليقتلوهم.



ناصر عراق

لقد أجاد ناصر عراق رسم بانوراما لمصر في زمن الحملة الفرنسية حتى جعلنا نرى ونسمع ونشم روائح وأصوات الناس في شوارعها: بعضهم حفاة وآخرون فوق الحمير والبغال وملابسهم بسيطة، غالباً الجلابيب أو الزي الأزهري، والدكاكين إما لخياط أو ناسخ كتب أو إسكاف أو بائع خضر وفاكهة، والحواري ضيقة وفي الأركان أكوام من القمامة تحوم فوقها أسراب الذباب، إنها صورة مجتمع يرزح تحت نير الاستبداد والجهل والفقر والبطالة، فهل تغيرت الصورة بعد مرور أكثر من مئتي عام؟ أم مازالت قوى التخلف تجذب هذا الوطن للوراء ليتراجع عن باقي الأمم؟ أو على الأقل يبقى واقفاً في مكانه محلك سر، فيبدو كمن ينهض ولا يظهر عليه من علامات النهضة والرقي أي شيء.

لقد نجح ناصر عراق في توصيل رسالته من خلال إبداعه لمجموعة من الأحداث الجذابة بالرغم من أنها لم تنتظم في حبكة واحدة تمشياً مع أسلوب ما بعد الحداثة، بل انتظمت في حبكات صغيرة متجاورة كالعنقود أخذتنا من حدث إلى حدث حتى فوجئنا بنهاية غير متوقعة وصادمة ولكنها مقنعة، فموت أعضاء جماعة التحرر الوطني، فيه تنبيه وتحذير قوي لأمثالهم من شباب اليوم، بأن هذا سيكون مصيرهم إن لم يتحدوا ويطهروا صفوفهم من الخونة ويحذروا مؤامرات الغرب ضدهم، لقد نجحت رواية «الأزبكية» في استلهام حقبة مفصلية من تاريخ مصر، وأسقط من خلالها المؤلف رؤيته عما يجري في الحاضر، فهنيئاً له وهنيئاً للقراء هذا الإبداع المتميز.

رسم في روايته بانوراما لحالة مصر وشعبها في مقاومة الحملة الفرنسية والحكم الأجنبي

أسقط ما حدث على الواقع المعيش لتنبيه الشباب إلى مصيرهم إن لم يتحدوا

كتابات وأشياء



نواف يونس

الشارقة.. بارقة الأمل

تنقلت في ستينيات وسبعينيات القرن الفائت، ما بين دمشق وبيروت والقاهرة والجزائر، قبل أن تحط بي الرحال في الشارقة، حيث التحقت بالقسم الثقافي في جريدة الخليج، وكنت قد حملت من ملامح هذه المدن والعواصم بعضاً من ثقافتها، وحدث أن التقيت ثلة من أبناء جيلي من الكتّاب والأدباء الإماراتيين والعرب، نحمل نفس الآراء والأفكار والهموم والأحلام، في أن نسهم بقدر ما في النهوض بالمشهد الثقافي العربي، وكان رهاننا على الثقافة باعتبارها المتراس الأخير في مواجهة تلك التحولات المذهلة والمتغيرات، التي تجتاح في طريقها ما قد تبقى لنا من بارقة أمل.

وللحق أقول إن الشارقة كانت البيئة الحاضنة لمثل توجهاتنا الثقافية، في جوها الثقافي العام، بعد أن انخرطنا بإرادة منا في الأجواء التي وفرها الملحق الثقافي لجريدة الخليج من مساحات للقاءات والنشر من جهة، مروراً بمكتبات الشارقة من جهة أخرى، وأذكر منها دار الآداب، ومكتبة الحضارة، ومكتبة الشرق والغرب؛ والمكتبة الشعبية (تبيع الكتب المستعملة)، ودار الحياة، ومكتبة المسار، ومكتبة دار علوم القرآن، ومكتبة الزهراء، إلى جانب المكتبة العامة في قاعة إفريقيا.

تلك المكتبات التي كنا نتردد إليها كثيراً لما تحتويه من تنوع في العناوين والأجناس الأدبية والفنية والفكرية والعلمية، والطريف في الأمر أن صاحب مكتبة المسار، كان يتيح لنا شراء الكتب بالاقتراض على أن نسددها على أقساط، وكم كانت فرحتنا ونحن نتأبط الكتب والمجلات الثقافية، خلال ترددنا إلى هذه المكتبات ونحن نحاول في رحلة الحرف والكلمة والحلم، أن نعيد (أو هكذا اعتقدنا) تشكيل الواقع بقراءاتنا وكتاباتنا، مجتهدين في البحث عن هويتنا أولاً، ومن ثم اللحاق بالركب الثقافي العالمي الإنساني المتطور، وصولاً إلى التأثير الفعال الذي أوجدته دائرة الثقافة والإعلام في ذلك الوقت، وهي تخطط بجدية في تبني الأنشطة والفعاليات الثقافية المحلية والعربية، ما أتاح لنا لقاء كبار الكتّاب والأدباء والمبدعين العرب، في الشعر والقصة والرواية والنقد والمسرح والفنون التشكيلية، الذين يحلّون ضيوفاً على الشارقة.

في هذا المناخ الثقافي بدأ اسم الشارقة يتوهج إماراتياً وعربياً وعالمياً

في ذلك المناخ الثقافي، بدأ اسم الشارقة يتوهج إماراتياً وعربياً، حيث أخذ يتشكل من هذه المقدمات في الشارقة، وعي جديد، تغذيه توجيهات وفكر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، لاستيعاب المأزق المعيش، وكيفية البحث عن حلول لامتلاك المعرفة والقدرة على توفير المناخات الملائمة للنهوض والتقدم الاجتماعي الملموس، من خلال الاتكاء على القراءة إلى جانب وسائل التعليم الأخرى، وكم سمعناه يؤكد لنا أن القراءة هي أنجع وأفضل هذه الوسائل، وعلينا ألا نعتبرها

القراءة ليست نشاطاً ترفيهياً بقدر ما هي مدماك حقيقي للعلم والمعرفة والثقافة

نشاطاً ترفيهياً بقدر ما هي مدماك حقيقي للعلم والمعرفة والثقافة، والعمل على ترسيخها كفعل وممارسة حياتية، من أجل تطوير عقول أبنائنا وتأهيلهم للمشاركة في تقدم وتطور مجتمعهم ومؤسساته على كافة المستويات الإنتاجية والإبداعية، وانطلاقاً من أن الأمم القارئة هي الأمم التي تقود المجتمع الإنساني رقياً وحضارة.

وفي أوج هذا الحراك الثقافي، أطلق سموه لمعاناً براقاً في سماء الشارقة، بافتتاح الدورة الأولى لمعرض الشارقة الدولي للكتاب، والذي أصبح في دوراته اللاحقة بؤرة لإشعاع معرفي علمي ثقافي عبر الإمارات بتأثيراته إلى بعديها العربي والعالمي، والذي توجته منظمة اليونيسكو باختيار الشارقة عاصمة عالمية للكتاب في العام (٢٠١٩)، حيث يكون قد أضاء شمعته الـ (٣٨)، وليس من المبالغة في شيء القول إن هذا الاختيار لم ينبت من فراغ، وإنما من إلمام اليونيسكو بأن الشارقة أصبحت بقعة ضوء ثقافية عالمية، بعد هذه المسيرة التي حملت رؤية سموه الثقافية في بناء الإنسان وأهمية الاستثمار فيه، لأنه يمثل دائماً الغد الذي يشرق، أو منه يأتي يوم جديد وحلم وأمل.